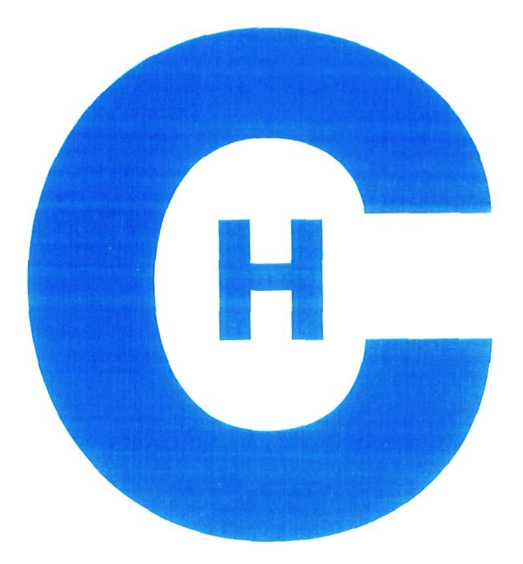


742
abril 2012

Artículos de:
Carme Riera
Jordi Soler
Juan Eslava Galán
Luis Antonio de Villena
Antonio López Ortega

Poemas de:
Andrés Trapiello

Entrevista con Álvaro Pombo

Ilustraciones de Pablo Pino

Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo



Cuadernos Hispanoamericanos

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación.
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo
Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
José Manuel García-Margallo
Secretario de Estado de la Cooperación Internacional
Jesús Manuel Gracia Aldaz
Director AECID
Juan López-Dóriga Pérez
Directora de Relaciones Culturales y Científicas
Itziar Taboada
Jefe del Departamento de Cooperación
y Promoción Cultural Exterior
Miguel Albero
Jefe del Servicio Publicaciones de la Agencia
Española de Cooperación Internacional
Antonio Papell

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente
por Pedro Laín Entralgo. Luis Rosales. José Antonio Maravall,
Félix Grande y Blas Matamoro.

Director: **Benjamín Prado**

Redactor Jefe: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno 91 583 83 99. Fax: 91 583 83 10/11/13. Subscripciones: 91 582 79 45
e- mail: cuadernos.hispanoamericanos@aecid.es
Administración: **Carlos Avellano Mayo**
e-mail: cuadernos.administración@aecid.es
Suscripciones: ***María del Carmen Fernández Poyato***
e-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es
Imprime: Solana e Hijos, A.G., S.A.U.
San Alfonso, 26. La Fortuna, Leganés.
Diseño: **Cristina Vergara**
Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 0011-250 X - NIPO: 502-12-003-1
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en el Catálogo de la Biblioteca

La revista puede consultarse en
www.cervantesvirtual.com

742 Índice

Mesa revuelta

Punto de vista

Creación

Entrevista

Biblioteca



El espectáculo ha terminado

Benjamín Prado

Al acabar su último libro, *La civilización del espectáculo*, cualquier persona de este mundo a la que le gusten la literatura y el arte deseará no estar de acuerdo con Mario Vargas Llosa. Porque lo cierto es que el panorama que dibuja el Premio Nobel, resulta desolador y es fácil de resumir: a base de bajar el nivel de nuestra cultura, hemos llegado al fondo de un pozo, y no se ve la manera de salir de él. Los siniestros mercados que nos acosan por tierra mar y aire, a los que Octavio Paz ya señaló como «responsables de la bancarrota de la cultura en la sociedad contemporánea», dirigen con mano de hierro la sociedad de consumo y no le reconocen a nada, tampoco a un libro, a una composición musical o a una escultura, más virtud que su cuenta de resultados, de modo que el único valor de las cosas es su precio: lo que vende, importa, y lo que no, carece de interés. Uno va viendo cómo las editoriales prestigiosas se entregan de un modo patético a la búsqueda del *best-seller*, las salas de teatro apartan a grandes actrices y actores para usar de señuelo en sus carteleras a famosos de las series de televisión o los museos usan de reclamo a artistas más conocidos por sus provocaciones que por sus obras, y entiende por qué el autor de *El sueño del celta*, *La casa verde* o *Travesuras de la niña mala* se rasga la camisa al recordar que si Grecia estuvo gobernada por la filosofía, Roma por el Derecho y la Ilustración por la ciencia, nosotros estamos en manos de la economía, y sometidos a las leyes de la publicidad. «El fetichismo de la mercancía –escribe– produce la cosificación del individuo, entregado al consumo sistemático de los objetos, muchas veces inútiles o superfluos, que las modas le van imponiendo.» Uno siempre está en manos de aquello que desea y, en ocasiones, es su cautivo: no hay más que ver a los miles de ciudadanos que hoy día viven atrapados en sus casas, bajo arresto domiciliario de su hipoteca.

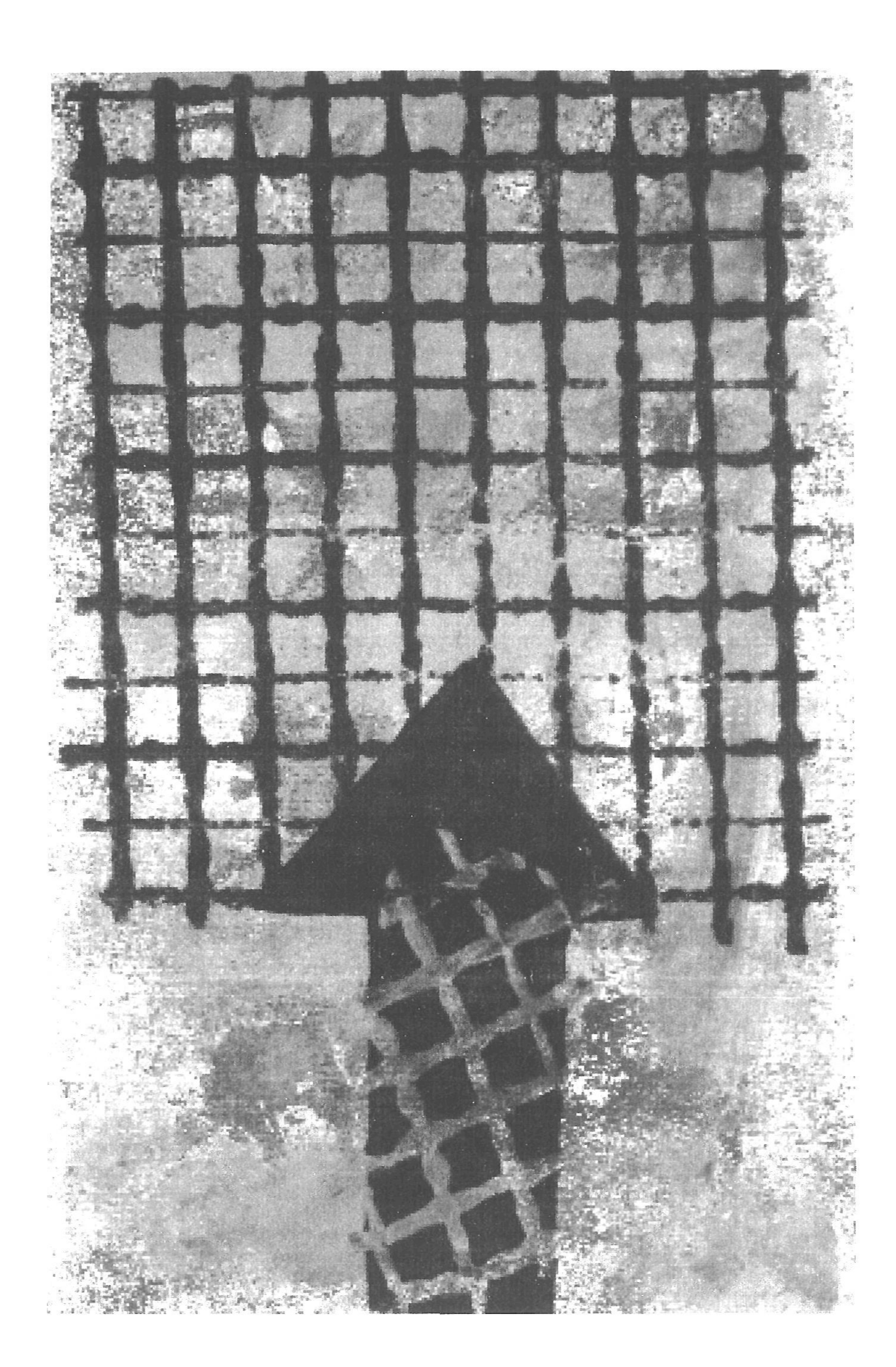
Nadando contra las corrientes de opinión, Vargas Llosa encuentra el origen de la catástrofe en la democratización de la cultura, «un fenómeno que nació de una voluntad altruista, evitar que la cultura siguiera siendo patrimonio de una élite (...) pero que ha tenido el efecto de trivializarla», porque la función que antes cumplían los sistemas filosóficos, hoy la llevan a cabo las campañas comerciales, «que ejercen un magisterio decisivo en los gustos, la sensibilidad, la imaginación y las costumbres» de las personas. Así que lo que antes había que ir a buscar a Kierkegaard o a Hegel, ahora te lo traen a casa los anuncios. Mala cosa.

La degradación de la cultura, por lo tanto, se hizo inevitable «desde el momento en que la obra literaria y artística pasó a ser considerada un producto comercial que dependía de los vaivenes del mercado», y esa política de tierra quemada se ha extendido a todo, también al periodismo, en vista de la forma en que hoy en día se abaratan algunos diarios, hasta convertirse en una mezcla de revista de modas, prensa del corazón y revista satírica. Vargas Llosa, siempre capaz de mirar desde todos los ángulos posibles aquello de lo que habla, ve en los desmanes de la economía uno de los motivos de la derrota, pero no cree que sea el único. También está, por ejemplo, el esnobismo que ha vivido como pez en el agua en el mar de la postmodernidad. «Desde que Marcel Duchamp revolucionó los patrones artísticos de occidente –dice– (...) ya todo fue posible en el ámbito de la pintura y la escultura, hasta que un magnate pague doce millones y medio de euros por un tiburón preservado en formol en un recipiente de vidrio y que el autor de esa broma sea reverenciado como un gran artista de nuestro tiempo», lo cual, sin duda, nos deja en tan mal lugar a nosotros como a él, porque corremos el riesgo de mostrarnos «tolerantes o indiferentes hacia la inmoralidad». Cerrar los ojos te convierte en cómplice de lo que no quieres ver.

Todo es posible, pero no todo vale, y para explicarlo, el autor de *¿Quién mató a Palomino Molero?* recurre al ejemplo de la ciencia, transformada por la combinación de nuestra locura y nuestra inteligencia en un arma de doble filo, que hace incluso del arsenal que los países más poderosos guardan debajo de sus banderas «una hazaña tecnológica y, al mismo tiempo, una manifestación flagrante de barbarie» que, como él recuerda, contradice a cuchi-

llo el precepto de T. S. Eliot según el cual la cultura es «todo aquello que hace la vida digna de ser vivida.»

Mario Vargas llosa escribe con la autoridad de quien es justo lo contrario de aquello que critica, algo que, si se piensa bien, no es tan común; y por eso cuando se lamenta de que hoy en día «la popularidad y el éxito se conquisten no tanto por la inteligencia y la probidad como por la demagogia y el talento histriónico», uno sólo tiene que recordar cómo y de qué ha hecho él su obra, para darse cuenta de que el camino recto puede estar lleno de curvas peligrosas, pero también existe y es el único que merece la pena. *La civilización del espectáculo* tiene algo de alarma roja sonando en la oscuridad y otro poco de parte de defunción. Por fortuna, aún quedan intelectuales que se merezcan ese nombre, y Mario Vargas Llosa es uno de ellos, por su valor a la hora de decir lo que piensa en un mundo gobernado a partes iguales por la cautela y el desinterés, donde casi nadie se arriesga a salirse del círculo que le han pintado alrededor y en el que, por desgracia, pocos quieren saber y muchos se conforman con estar al tanto, que son cosas muy distintas. Pero, contra viento y marea, aún hay personas como el autor de *La ciudad y los perros*, a quienes la edad les añade experiencia y no les quita pasión, y que no han luchado nunca por llegar arriba para que se les viese más, sino para que se les escuche mejor, porque no tenían algo que vender, sino algo que decirnos. Si algo demuestra este libro es que también se puede ser clarividente cuando se habla con el corazón en la mano ©




Mesa
revuelta



El último territorio *unplugged*

Jordi Soler

Antes de que el avión despegue, la azafata pide a los pasajeros que apaguen los aparatos electrónicos, para impedir que el misterioso espectro que estos liberan, ese fantasma electrizado que al parecer se expande como un gas, interfiera con los controles de la nave.

La verdad es que nadie nos ha podido explicar, de manera convincente, de qué forma puede afectar, por ejemplo, la canción que reproduce un iPod, o el crucigrama que aparece en la pantalla de una tableta, los controles de un avión. Es probable que se trate de una maniobra para obligar al pasajero a que se concentre, a la hora del aterrizaje y el despegue, en alguna eventual indicación de las azafatas o del piloto. O también puede ser uno de esos mecanismos que ejerce la autoridad para dejar muy claro, desde el principio, quién manda y quién debe obedecer.

El caso es que mientras la enorme mayoría de los pasajeros ha tenido que apagar su instrumento electrónico, y como compensación se mira las uñas con extrañeza, o mira fijamente el respaldo del asiento que tiene enfrente o con mucha intensidad hacia un limitado más allá, el lector de libros de papel resiste, sigue leyendo bajo el rayo de su lucecita individual, permanece enchufado a su actividad en medio de esa multitud de gente que ha tenido que desenchufarse.

Lo de permanecer «enchufado» es una paradoja porque una de las grandes ventajas de los libros de papel, en esta era de Google y de Twitter, es precisamente su naturaleza *unplugged*. En un mundo tomado por los aparatos que se conectan, por los cables

---

Jordi Soler acaba de publicar *Dalí y la más inquietante de las chicas ye-yé*, en la editorial Mondadori, Barcelona, 2012.

que abarrotan portafolios y maletas, el libro de papel empieza a convertirse en el más ligero, sencillo, práctico y vanguardista de los inventos, y el lector de estos libros en el último de los mohicanos desenchufados.

No tengo nada en contra de los libros electrónicos, leo en ellos y me parecen un gran invento. También creo que hay libros, ciertas novelas, algunos ensayos, esas obras que no nos parecen fundamentales, que es mejor tenerlas en formato electrónico, es decir: no *tenerlos*, no ocupar con ellos el espacio físico que podrían ocupar libros fundamentales, esos libros que es mejor tener en formato de papel.

Por ejemplo, no me gustaría leer *Ana Karenina*, o *Ulises*, o *Paradiso*, o *El legado de Humboldt*, en un libro electrónico. ¿Por qué? Por varias razones, empezando por esa pulsión materialista, en el sentido presocrático y decente del término, que me impulsa a tocar, a oler, a morder, a sentir el peso, la forma y la temperatura de los objetos que me rodean. Pero también porque el libro electrónico no es un libro en sí mismo, es más bien una carcasa que necesita ser rellenada para tener sentido, en cambio el libro de papel es un universo completo, redondo, perfecto.

Aquí ya vamos llegando a una simplificación propia del lector de estos tiempos: se leen en formato electrónico aquellos libros que no quieren conservarse, esos a los que, con toda seguridad, no regresarás en el futuro. Pero me temo que esta es una consideración, como he dicho, de estos tiempos, porque los lectores del futuro, esos que leerán libros dentro de un siglo, no tendrán esta clase de reparos, lo leerán todo en formato electrónico y los libros de papel serán para ellos piezas excepcionales, raras, *unplugged*.

Hace unos días vi, en la ciudad francesa de Grenoble, como parte de un hermoso festival literario que se llama *Le printemps du livre*, una exposición de fotografías de George S. Zimbel. Este fotógrafo se hizo mundialmente famoso por aquella fotografía de Marilyn Monroe, que está de pie sobre un respiradero del metro en el instante en que una corriente de aire le levanta la falda y ella, con una coquetería de película, trata de ocultar, sin éxito, sus bragas blancas.

Pero esta reciente exposición de Zimbel es mucho más modesta que la fotografía que lo hizo mundialmente célebre; se trata de

una colección de ciudadanos comunes, sorprendidos en el acto de leer, ese acto característico, íntimo e insustituible, que no se parece a ninguna otra actividad. La idea de Zimbel es mostrarnos la parte física de la lectura, la forma en que nos sentamos, en una silla o en un sillón, en un prado o en un escalón, o en la orilla de una acera; o la forma en que nos echamos en la cama, o en un banco del parque o en el césped. La actitud del lector que está leyendo es única, hay una concentración, una abstracción y una tensión que se reflejan en cada músculo del cuerpo.

Siempre he encontrado absurda la comparación entre la literatura y el cine, entre las novelas y las películas o, llevando la comparación al plano personal, entre el lector y el espectador de un *film*. No es lo mismo *ver* imágenes, que *leerlas*, porque quién las lee tiene que imaginarlas para poder verlas, a diferencia de quién se sienta a contemplar, desde su butaca, la imagen ya construida. Tampoco tiene nada que ver, entre un lector y un espectador, la forma en que trabajan las ideas, los conceptos, las historias y sus personajes, ni tampoco el nivel de esfuerzo y de compromiso que se necesita para leer una novela, que suele ser mayor que el que demanda una película. No digo que una sea mejor que la otra, simplemente que se trata de dos disciplinas, y de dos experiencias, completamente distintas. Me parece que la frase «esta novela es muy cinematográfica», raya en el absurdo.

En cambio encuentro que la literatura se parece a la música, las dos artes exigen un alto nivel de abstracción, el que lee y el que escucha música tiene que hacer el esfuerzo de imaginar una parte de la obra, el escritor y el músico proponen los fundamentos, crean un espacio, una idea, una trama, un ritmo, un tempo, un color, una voz, y quién quiera acercarse a la obra, ha de interactuar con todos estos elementos.

De mis experiencias como lector, como persona que lee libros para divertirse y para convertirse, para aprender y también para matizar la realidad, y muchas veces para desvelar los trucos y vampirizar a los escritores que admiro; de todas estas experiencias, cuento una que me sucedió en la feria del libro de Madrid. Antes de llegar a la carpa donde me correspondía hablar, como esos actos me ponen siempre un poco nervioso, recalé en un chiringuito con el proyecto de generar un poco de paz interior, a par-

tir de un whiski y de la lectura del libro que llevaba en el bolsillo de la americana: *Las hojas de hipnos*, de René Char.

El hombre que atendía el negocio miraba un partido de fútbol en la televisión, uno de esos juegos que repiten a deshoras en los canales deportivos y que, esa tarde, llenaba el chiringuito con la voz parca del locutor y el esporádico griterío de la tribuna. A medida que me iba adentrando en la lectura comencé a notar que en cuanto leía una línea poderosa, por ejemplo, «entre la realidad y su informe está tu vida», salía una ruidosa ovación de la tribuna. La situación era absurda pero, cinco minutos más tarde, empezaba a quedarme claro que había una conexión entre las líneas que leía y las ovaciones que salían del televisor, y a tal grado llegó mi compenetración con el fenómeno que, diez minutos después, ya me había puesto a provocar las ovaciones en ese estadio remoto. Recuerdo una especialmente sentida, que llegó después de un momento de calma chicha en la gradería, sobrevino como un chubasco en cuanto terminé de leer: «la lucidez es la herida más próxima al sol». Como no podía ser de otra manera, el final del capítulo coincidió con el silbatazo final. Bebí de un trago lo que quedaba en el vaso y caminé rumbo a la carpa, gozando de una oscura satisfacción ©

Últimas pasiones del caballero Almafiera

Juan Eslava Galán

El caballero Almafiera es un héroe cansado, un caballero provenzal que regresa de Oriente tras participar en la fracasada cuarta cruzada que jamás alcanzó Jerusalén.

Almafiera acude a Zaragoza en demanda de justicia para recuperar un feudo familiar, pero de pronto se encuentra enrolado en la tropa que se enfrentará a los moros en las Navas de Tolosa. En el camino de Zaragoza a Toledo, el caballero se enamora de doña Eliabel, esposa de su odiado rival y enemigo y vive con ella un fogoso romance adulterino, a la sombra de la comprensiva e inteligente abadesa de Fontevraud.

La Historia de Almafiera, como contada por un juglar del siglo XIII, se nos presenta en ágiles retablos de ritmo rápido y sostenido que detallan cómo era la vida en las ciudades, pueblos y aldeas, sus trabajos, el vestuario, las costumbres, la higiene; las fiestas, la música y la literatura. Juglares y trovadores prestan sonido a esta novela que se ve, se oye y se huele mientras desfilan ante el lector a ritmo trepidante amores clandestinos y pasionales, historias de amistad y esfuerzo, pasiones de ambición y venganza y combates singulares todo ello «salpimentado con el humor que caracteriza al autor, que a menudo nos provocará una carcajada en las situaciones más serias del relato» (citamos palabras de un lector).

A los amores de Almafiera y doña Eliabel los acompaña un elenco de personajes secundarios que sirven a las subtramas de la novela: el mesnadero Antón que ambiciona acceder al estado

---

Juan Eslava Galán: *Últimas pasiones del caballero Almafiera.* Planeta, Barcelona, 2012.

noble; los arzobispos de Toledo y Narbona; Martín Halaja, el fugitivo de la justicia metido a bandolero que auxilia a las tropas cristianas y las saca del apuros; don Hugo de Tours, el escamado y violento esposo de doña Eliabel; don Welf Fonappen, el joven cruzado germano experto en torneos que ansía participar en una batalla abierta y verdadera; la sabia abadesa doña Ermengarda, docta en pócimas y medicinas, que acompaña a su hermano a la batalla con una secreta intención que no se desvela hasta el emocionante final. Muchas lectoras se han prendado de la humanidad y astucia femenina de esta religiosa que ya conoció varios maridos y no se priva de ningún placer de los que Dios ha puesto en el mundo para disfrute de sus criaturas. Su sabiduría se manifiesta en sus consejos a la inexperta doña Eliabel: «mujeres somos y, como tales, sujetas a la obediencia y a los abusos de los maridos y padres tiranos, pero una cosa te digo: las mujeres tenemos dos potencias, una en la cabeza y otra en el coño, con las que podemos redimirnos de esa servidumbre y hasta llegar a ser señoras de ellos con tal de que no se percaten». Otro personaje que está mereciendo elogios es el cocinero de la abadesa, maese Marmite, que mantiene desternillantes diatribas con su colega Vulcano, joven adelantado que presenta los primeros ejemplos de cocina deconstruida, «la carne por un lado y los adobos por otro». A lo que el maestro responde con «¿Qué marranada es ésta, Vulcano (...) Quede este dislate en secreto entre nosotros y no hables de ella con nadie, no sea que llegue a oídos del inquisidor, y lo tomen por lo que verdaderamente parece, inspiración de Satán, que por menos motivos he visto yo quemar herejes». (¡Qué dirían de los actuales genios de la cocina de laboratorio!)

Mencionemos, finalmente, a los caballeros Fito de Cózar (Rafael de Cózar) y Arturo Pérez Reverter (Arturo Pérez-Reverte), que siendo amigos del autor participan en la batalla y nos ofrecen muy sabrosos parlamentos.

El fondo histórico de la novela nos presenta al papa Inocencio III que quiere detener el avance del islam tras la derrota de los cruzados en Tierra Santa, la del rey Alfonso VIII, que quiere lavar la afrenta de su derrota de Alarcos (1195), la del sultán de los moros, el Miramamolín que quiere emular a su padre, el vencedor de Alarcos. Y finalmente la relación documentada y rigurosa de la

batalla Navas de Tolosa, uno de los hitos más decisivos de la historia de España, que el próximo mes de julio cumplirá su 800 aniversario.

En la historia del caballero Almafiera lo heroico y guerrero se atempera con lo festivo y placentero y más concretamente con las bien documentadas incursiones en los campos de la culinaria y del erotismo. Valgan dos muestras: «A una señal del maestresala empiezan a venir de las cocinas los manjares en su orden, primero los delgados y sutiles, como el hojaldre de Bizancio, pasta rellena de viento en sutiles laminillas, y luego los espesos y duros. Ved las bandejas y los potajes, las carnes cochas, sobrecocidas antes de asadas, las ensaladas y las tartas, los hojaldres, las jarras de vino y las cestas de pan blanco candeal que huele a espliego y laurel». En cuanto a la erótica: «¡Teta firme y redonda que junto con el abombado trasero y la raja secreta es lo mejor que corporalmente tiene la vida!». «Mancilladme si os place», le dice la bella y resuelta doña Eliabel a su enamorado caballero.

La novela se completa con varios apéndices en los que se encuentra información sobre los personajes, un glosario de términos, así como un cuadro genealógico de los reyes de Castilla y León, y una descripción gráfica de los uniformes y armas que utilizaban los dos bandos contendientes y mapas de la España de la época así como el recorrido de los personajes del relato ©



Un libro sobre el ardor del tiempo y las cenizas

Luis Antonio de Villena

Nunca me ha ocurrido escribir un libro de poemas premeditadamente, es decir, teniendo de antemano la idea central. Este tampoco es excepción en eso. A finales de septiembre de 2008 se me ocurrió un poema sobre los gatos con los que viví de niño (años 50) en el jardín de mis abuelos maternos... Siempre he sido y soy amigo de los gatos y los creo mágicos y sabios. Ese poema «Gatos» es, pues, el más antiguo del libro. Poco a poco (y sin percatarme del eje que empezaba a formarse) escribí otros poemas, cuyo común denominador era un recuerdo muy intenso. Tanto que no lo sentía como tal recuerdo –aunque básicamente lo era– sino casi como la «memoria involuntaria» de que habló Proust. Es decir –si la cosa salió bien– yo no escribía un recuerdo sino que traía un pequeño trozo del pasado al presente. Eso me parecía dar más vida y pasión a los poemas (algo que siempre me ha interesado) con el añadido de que el lector leería el libro con el tono elegíaco que evidentemente tiene –el tiempo lo asola todo desde la amistad a las concretas personas que has querido, no queda nada para nadie– pero también con la intensidad sensual de quien tiene delante un pedazo de vida que está viviendo en un ayer/hoy... Por ello –y cuando llevaba más de un año en el libro– se me vino a las mientes el título que, a botepronto, puede tener un eco «novísimo» que no me importa, pues yo mismo participé en aque-

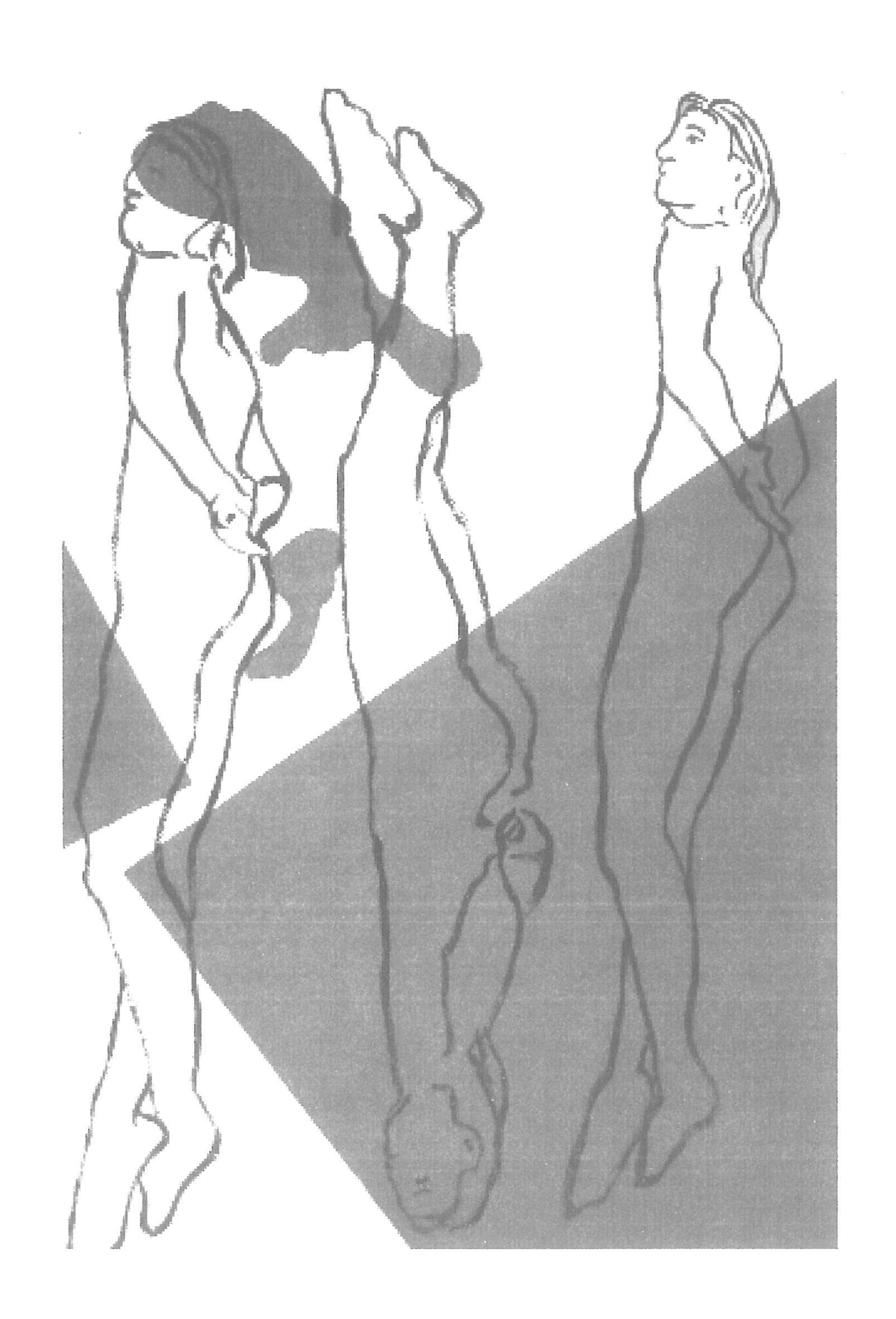
---

Luis Antonio de Villena acaba de publicar en la editorial Visor el libro *Proyecto para excavar una villa romana en el páramo.*

lla aventura: *Proyecto para excavar una villa romana en el páramo*. Claro que es un titulo simbólico, metafórico. Concibo cada poema como la tesela del mosaico de un antiguo suelo romano; el arqueólogo (que es el lector) va excavando la villa y va viendo lentamente cada tesela del mosaico –que, por supuesto, no está entero– y así cuando termine su labor y el libro, habrá traído al presente momentos de vidas del autor o cercanas a él, y tendrá ante sus ojos el mosaico entero, el suelo quebrado, por ejemplo, de la antigua sala convival. Esa es (vi) la idea central del libro: recuperar, como teselas de un mosaico perdido, fragmentos de vida que, al volver al sol, deben volver a refulgir con sus antiguos colores pasionales rescatados... Evidentemente (ya lo dije) es una elegía por todo cuanto se va y perdemos, pero también un himno a la sensualidad y al goce reencontrados. Así un poema como «Algar» es –me lo ha dicho ya algún lector– un poema altamente erótico que no niega, en su voluptuosidad, el «fugit irreparabile tempus».

El libro está lleno de alusiones al mundo grecolatino y algunas no fáciles (como las fiestas atenienses de las Antesterias en honor de Dioniso) pero es que ese mundo forma parte de mi vida y a veces lo veo incluso –en parte como Pound– más moderno o nuevo que el actual. Por lo demás la referencia se une siempre a algo actual (las Antesterias a un concierto de Aute) y al lector se le dan las pistas necesarias para que no tenga que hacer erudición, sino quiere o no viene al caso, aunque la erudición suela sentar muy bien... Como recoge muchos momentos intensos de mi vida y de las que me acompañaron (sobre todo eróticamente) el libro resume muchos elementos o rasgos de lo que puedo llamar «mi mundo». Pero está vivido de otro modo. Por lo demás (como otras veces) me gusta que el poema cree su propia música y que mezcle lengua culta con lengua coloquial. Ese choque –que conozco bien– me estimula. Espero que los poemas sean llama y ceniza y que al lado de cierta desolación temporal animen a vivir... Por eso no cerré el libro con «Epitafio» (aunque es uno de los poemas que prefiero) sino con «Señora de oscuro y gentileza» que habla de una navegación fluvial y que llevando a la muerte está abierto a la vida. Es un libro culto, porque me he movido en ese ámbito, pero no difícil. Escribí *Hymnica* antes de mis 28 años.

Proyecto para excavar... está acabado poco antes de los 60. Están muy lejos. Y si se sabe ver (creo) también muy cerca. «Salutem plurimam» ©



Todo lo que todavía serás

Reina María Rodríguez

Tenía temor de conocer a Lorenzo García Vega y cuando por fin lo conocí, era una estrella enorme elevándose, una montaña rusa en un parque de diversiones dentro de sus ojos azulitos como un cielo de verano, y yo era una niña que jugaba ensimismada en él. Subía y bajaba de esa montaña que él me dijo, aquella tarde en casa de Carlos M. Luis, que era el país. Pues, en la montaña plástica y con hierros retorcidos que él veía como la patria, había dos fuentes de las que habíamos bebido de un lado y del otro, contaminadas ambas, y nos envenenamos en ellas cada uno en su esquinita, sin caer. «Caer, ¿con qué espacio?» –se pregunta Lorenzo–, al quedar en un espacio mínimo, reducido donde empezar sus piruetas.

Un tren sube por la tela pintada (del sayón) y llega hasta mi máquina, al compás de esa otra máquina: «máquina absurda de prodigios», la llama él. Puede ser el ferrocarril que los arrastra (al desánimo, al texto) con humo prieto y emoción descarrilada. Me gusta ver lo que no aparece dentro de ellos cuando la niebla pasa. Me gusta verlo sufrir por una perfección que es el error. Me gusta su juventud encubierta en el bastón y esos ojitos por donde más que mirar, escruta. Así nos vimos el 31 de mayo del 2007, siete años después, de madrugada, en un barcito madrileño (hacía cuarenta años que él no iba a la Metrópoli) y allí estaba, imponiéndose con su vitalidad y preguntando por todo, ¡clarísimo! metido en «el berenjenal bendito» del que nunca salió.

Así volvimos a vernos este año, bajo una lluvia intensa, en Miami. Él iba con su sombrero y un paraguas de donde pretendía sacar, tapado doblemente en sus recovecos, pero desprovisto para tanta lluvia, expresiones de un humor desconcertante, «en un tránsito continuo entre la luz y las sombras, entre lo soñado y lo vivido, invención y realidad en perfecta fusión hasta perderse los

límites entre una y otra» –ha dicho el crítico y compilador de su obra Enrique Saínz–. Un Lorenzo vanguardista a toda costa, barroco, destartalado, incomprendido desde su primer libro publicado en 1948.

El camino lleno de vericuetos de Lorenzo (el descarriado de *Orígenes*; la oveja negra) es un camino con púas, y eso fue lo que más me estimuló: su desacralización constante, su ironía, su humor, los saltos dados sobre un carrusel que llamará nación; su vocación de provocador, hasta su desfachatez al usar localismos con tanta lealtad. «Pues bien, para serle fiel a la postmodernidad, y fiel a lo intertextual, y fiel a todo ese matolaje...» dice, colocándose frente a la *Devastación del hotel San Luis*, su novela.

Por eso, *Lo que vamos siendo*, con selección y prólogo de Enrique Saínz para la «Torre de Letras», cuando el punzón no podía traspasar con su filo (pobre filo real) sus trescientas páginas –porque son libros cosidos a mano– y luego, publicado comercialmente por Ediciones Matanzas (2009), representa un lujo en la Isla, donde no se le había publicado desde que se fue, y sentí que él estaba mirando lo que hacemos desde un huequito, porque siempre ha estado, escrutándonos, reconociéndonos. Reconociendo esa realidad hecha jirones convertida en manuscritos para sus cajitas, donde hay siempre un espacio borrado, una tentación de volver a reconstruirlo todo.

Lorenzo, el reconocedor, el reconstructor, que empuja el carrito del mercado en Playa Albina; que sube al tiovivo cuyos caballos se han derretido bajo un sol nostálgico, contra la pared descascarándose con sus memorias de lo que fuera un sitio donde hoy hay yerbajos, espinas, patinejos. Él, el «patico feo», que escribió *Los años de orígenes*, uno de los libros de ensayos más importantes de la literatura cubana (el clandestino, el oculto) libro que ha influido en poetas de generaciones posteriores como: Antonio José Ponte, Rolando Sánchez Mejías, Javier Marimón, Damaris Calderón, Pablo de Cuba, Carlos Aguilera, y que se roban también ya poetas argentinos de varias generaciones; porque, Lorenzo G. Vega influye en un modo de socavar «lo literario» de esos fragmentos de vida que no quieren sujetarse a un destino o aferrarse a un canon, y en ese precipicio (momento en la altura y tensión de la montaña mágica de un parque de diversio-

nes propio) nos asaltan, sus frases que son ripios, curiosidades, vértigos, sueños, porque «a veces, la resignación es como un sueño», nos dice.

Poesía irreverente, saturada de yuxtaposiciones, cubismo, sarcasmo, «tiritas» que rompe con cualquier criterio establecido de perfección o de la moralidad que siempre apeteció el grupo *Orígenes*, del cual, Lorenzo es (como en aquellos cuadros de Picasso hechos por el fondo) su envés. Improvisaciones, anarquismo, juego, instalaciones (como en la pintura actual); un tipo de voz que se quiebra en el proceso de su viaje: «¿Fotos de una voz?», dice, de «intimidad mediada», desde su propia «escribidera» donde se da el lujo de hallar y luego, prometer, «un objeto parecido a Mallarmé», en «la penumbra de una vocación carente totalmente de sentido», como dice en ese texto. Lorenzo es un poeta que va construyendo cajitas con poéticas como si fueran carros locos y en ellas, va dilapidando la literatura mundial, «...un eco, un eco, un eco. Es decir tres ecos. Pero, solo literarios ecos. Solo pura Literatura.» (De, *Literatura*).

Agradezco un documental con la entrevista que el escritor Efraín Rodríguez Santana le hiciera en Brasil y que por primera vez en tantos años, nos permitió ver su imagen aquí, en La Habana. Agradezco su aislamiento para lograr su resistencia, y les advierto que: «todo lo que todavía serás» empieza a verse, a salir por debajo de capas y capas de silencio, «Buscando el lugar», como dice un poema suyo, la perforación del tiempo, el agujero, la grieta, donde para este autor no hay consuelo, sino recuerdos, bofetadas, gestos que agita y agita con sus palabras, cuando las remueve sacando del escombro esa parte vaciada, rota y omitida de la cultura cubana que ha sido su tiempo y su valoración.

Tenemos todavía, esa iglesia de Santa María del Rosario que él describe en un texto; y la calle Reina con sus edificios eclécticos; los cucuruchos, las cerbatanas, el mercurio cromo, los retazos con colores inventados, esos «¿amarillos de un fondo punzó? –grotescamente cruel», de un cielo nada protector: «las sillas, los techos, las muertes...»; la infelicidad, los insumos de Lorenzo, el inventor. «De este destartalo, por donde vamos recorriendo una galería de mohosas estampas, el bostezo es la grieta...» (*Por una grieta*)



Gustavo Díaz Solís: Un arco secreto

Antonio López Ortega

El cuento en Venezuela, después de su larga expansión, sigue siendo un género tan atractivo como enigmático. Se le cultiva como pocos, escritores mayores y menores, y sin embargo no hay instrumentos que reflejen esa fidelidad. La crítica y la academia se esfuerzan desde hace años por desvelar ese apego, casi inconsciente, y al cabo de tantos esfuerzos poco se entiende que un formato de tanta luminosidad tenga mecanismos de recepción que se mantienen oscuros, como si la pulsión que anima a los mismos narradores se transfiriera a lectores y receptores. De su vitalidad no podría haber duda alguna –todo narrador joven de este «trópico absoluto», como diría Eugenio Montejo, se inicia por y a través del cuento–, pero de su trascendencia son pocas las voces que la admiten. Género mayor de la tradición literaria venezolana según muchos opinadores, quizás porque no desmaya en ninguna de las décadas del siglo pasado y mantiene a todas luces una salud inalterable en el que corre, queda aún por determinar por qué la pulsión por la brevedad y la contención conquista a tantas vocaciones emergentes. Hay quien admite que las fuentes podrían estar en la extensa literatura folklórica, muchas veces oral, que nos precede por varias centurias, donde los *cuentos de camino* abundan tanto como los aparecidos o los silbones. De esta constitución *cuentera* mucho podríamos especular, pero más interesante sería determinar, después que el género en Occidente se afianza claramente en el siglo XIX, cuándo entre nosotros se vuelve *moderno*, porque en estudios recientes, al menos desde una trinchera crítica, la mención a cuento poco valía en las postrimerías del siglo mencionado. Para quien pasara, por ejemplo, las páginas de la revista *El cojo ilustrado* y se encontrara con alguna pieza narrativa, motes como el de crónica, apostilla o cuadro de costumbres se

reconocían más que aquel tan anodino y trillado de cuento, tan cercano a la tierra y a las viejas tradiciones pueblerinas. Pero esa criatura que hacia 1900, digamos, carecía tanto de progenitor como de herederos, en tan sólo cuarenta años, léase bien, se encumbra hasta unos rangos de excelencia y universalidad pocas veces vistos en la evolución de un género. Y es que la década de los años 40, adonde llegaban escritores ya maduros como Arturo Uslar Pietri, Enrique Bernardo Núñez o Julio Garmendia, ve también el surgimiento de una pléyade de cultores cuyos rangos de excelencia rebasan cualquier pronóstico: Guillermo Meneses, Antonio Márquez Salas, Humberto Rivas Mijares, Oswaldo Trejo, Oscar Guaramato o Alfredo Armas Alfonzo. Repasar tan sólo los nombres, tanto de premiados como de finalistas, del concurso de cuentos que *El Nacional* instaura en 1946 no deja de ser un choque de titanes: la modernidad del cuento venezolano ha llegado para quedarse.

La reciente desaparición de Gustavo Díaz Solís (1920-2012) no viene sino a avivar la discusión sobre un género menor que sólo entre nosotros puede considerarse mayor. Perteneciente también a esa generación que irrumpe en los años 40, su caso cobra valor adicional porque toda su obra fue un gran ejercicio de contención y perfeccionismo. José Balza lo llegó a caracterizar como un «cuentista absoluto», pero quizás esa frase se quede corta ante el panorama certero de unos veinte relatos, no más, que este narrador oriundo de Güiria publicó entre 1940 y 1968. Y es que si extremamos el análisis, desde la aparición de *Marejada* en 1940, podríamos admitir que el libro de este maestro ha sido uno solo, variable y proteico, que en cada reedición cambiaba de título y agregaba una o dos novedades. Así, a los tres relatos que incluye la edición de *Llueve sobre el mar* en 1943 («Lueve sobre el mar», «El mosaiquito verde» y «Detrás del muro está el campo») se agregan otros cinco en la edición de *Cuentos de dos tiempos* de 1950 («Ophidia», «El niño y el mar», «La efigie», «Arco secreto» y «Hechizo»). Igual operación se plantea entre *Cinco cuentos* de 1963 y *Ophidia y otras personas* de 1968, pues a los cinco primeros agrega seis más en esta última edición. Los volúmenes antológicos que circulan en reediciones constantes desde 1968 alternan los títulos entre *Ophidia y otras personas* y *Arco secreto y otros*

cuentos, pero en verdad son variaciones del mismo libro, especie de selección invariable que constata o confirma la perdurabilidad de piezas que son todas memorables.

Si tuviéramos que resumir en tres líneas de fuerza los referentes que animaron la cuentística de Díaz Solís, diría que una es la espacialidad marítima (tan clara en «El niño y el mar»), otra la recreación histórica («Llueve sobre el mar» o «Hechizo») y una tercera la refiguración paisajística o ambiental (con piezas tan hermosas e intrigantes como «Cachalo» o «El cocuyo»). La primera quizás tenga que ver con el referente biográfico, pues la marítima Güiria, situada a pocos kilómetros de la legendaria Macuro, primer punto continental que pisa Colón en su tercer viaje de 1498, ha debido de ser para 1920 poco más que un caserío. La narración casi minimalista, de precisión cinematográfica, que despliega Díaz Solís en «El niño y el mar», responde a sus vivencias de infante en un espacio sin fin, sin limitaciones, en el que cada nuevo día fijaba al azar una aventura distinta, un tejido de relaciones entre Natura y el infante silvestre. El niño simboliza en este hermoso relato la unicidad frente a la multiplicidad que puede representar el mar, la pequeñez frente a un rostro de mil caras, finalmente la individualidad frente a una otredad que todo lo contiene: belleza y horror, armonía y desazón, vida y muerte reconcentrados en el esfuerzo de un niño que sólo aspira a cazar un cangrejo «airado». La tensión que se logra en esta breve pieza, las imágenes de un mar que llega hasta olerse, la infinita soledad del infante frente a su propio empeño de afirmación, lo convierten en una pieza única, memorable por sus imágenes irrepetibles y su minuciosidad descriptiva.

En su segunda línea de fuerza, que hemos llamado de recreación histórica, Díaz Solís no se distancia mucho de una obsesión compartida por muchos de sus compañeros de promoción. Lector asiduo de los viajeros de Indias y de los relatos de Conquista, esa épica distante y a veces cruel permea su cuentística, sobre todo la de los primeros años, para dejar estampas memorables. En «Llueve sobre el mar», por ejemplo, se apela al expediente del cimarronaje y al acoso que se ejerce sobre el esclavo fugitivo, muerto finalmente bajo la noche «enlunada»: es curioso ver en este caso cómo la descripción de una muerte paulatina (el hombre

corpulento resiste los lanzazos y corre exhausto entre los matorrales) llega a tener ribetes de belleza, en los que las heridas abiertas, la sangre, el sudor y un pensamiento trepidante se imponen como manto estético sobre la historia cruda y desesperanzada. En «Hechizo», por el contrario, los polos se invierten y esta vez es una comunidad indígena de «sombras ágiles» la que sacrifica a un soldado aventurero con esa «otra luz dura e instantánea de la espada». Pareciera al fin que los acosos guerreros son vengados a través de extraños rituales, en los que salta a la vista que cualquier incursión depredadora tiene su precio.

La tercera y última línea de fuerza, que hemos llamado de refiguración paisajística o ambiental, quizás constituye la más perdurable del maestro. Se trata siempre de encuentros tensos, desafiantes o reveladores con la naturaleza. Peces, batracios, insectos o figuras diversas del mar son excrecencias naturales que siempre ponen a prueba a un individuo, casi siempre solo, a veces en actitud de caza, como si tuviera que doblegar la adversidad antes de conocerla. El desafío por dominar o abandonar la escena, la lucha siempre presente entre obsesión y temor, revela un trasfondo que es el del conocimiento. En «Cachalo», por ejemplo, el acecho a un pez huidizo, que sabe esconderse bajo las piedras de un riachuelo de aguas transparentes, termina convirtiéndose en una comprensión profunda de lo antagónico. Del cachalo llegamos a saber todo: rutinas, recogimientos, aleteos, movimientos sinuosos; pero también los ojos móviles, las manchas de la piel escamada, la cola que se paraliza. Una vez que el niño pescador, después de días de acoso, finalmente atraviesa la vara puntiaguda en el cuerpo del pez, un sentimiento de desazón todo lo embarga, como si en la vivacidad estuviera el centro de todo y no en los bajos sentimientos de una humanidad alicaída, esclavizada por impulsos ciegos. En «El cocuyo», la variante va por advertir en la luminosidad intermitente un principio de salvación, de reconciliación: una pareja que ha huido de «aquel recuerdo doloroso» para refugiarse en un pueblo ve en el insecto la otra realidad que necesitan para trasponer un estadio que se asemeja a «ceniza de sangre».

Más allá de estas reconocibles líneas de fuerza, mención aparte merecería «Arco secreto», sin duda su obra mayor, un relato que es en sí mismo una categorización, al punto de desbordar los pro-

pios parámetros narrativos de Díaz Solís y anunciar un salto o un precipicio que no terminó de consumarse. Si «Llueve sobre el mar» guarda ciertas reminiscencias de literatura nativista, es innegable que en «Ophidia» estamos ante otro estadio de su apuesta expresiva, aquel que confunde voces y personas narrativas por el solo deseo de crear simulaciones. Un tercer salto en esa búsqueda incesante ensayaba una cristalización en «Arco secreto» –cuyo sólo tratamiento del universo petrolero, de una relación sorda entre amantes de mundos dispares y de un enfrentamiento entre un ser y su sombra, ya daban cuenta de una precocidad inexplicable–, pero el autor parece detenerse ante su propio asomo y no perseverar en ese caldo de dudas mentales, quiebres psicológicos y sospechas sobre su propia individuación. Al igual que el Gallegos de *Canaima*, que en su descripción de una lluvia torrencial atenta contra su propio programa novelesco, insinuando que la lluvia puede borrar la selva de palabras, Díaz Solís quiebra todas sus certidumbres anteriores y asoma en «Arco secreto» una relación entre planos temporales, entre personajes irreales y entre sombra y vigilia francamente novedosa. El *arco* de significación es *secreto* porque en definitiva no se sabe lo que une o desune: la lectura nos deja en un estado de extrañamiento realmente extremo.

Quienes han querido ver en «Arco secrreto» un anticipo de lo que luego sería una «narrativa del petróleo», o quienes han advertido la ruptura de un *canon* que hacia 1948 no terminaba de desligarse de claves nativistas o criollistas, olvidan que la técnica de este relato parece provenir de otra tradición, más bien anglosajona, a la que el maestro estuvo expuesto en sus años de estudio. Sigue siendo un enigma cómo el narrador de este relato puede fusionar tres tiempos, tres instancias distintas, y generar relaciones entre ellas. El relato expone además un estado de zozobra psíquica que está al borde de la locura, sobre todo en el duelo final entre un hombre que no logra dormir y una sombra alada que parece un murciélago. Se diría que el relato recoge la experiencia extrema de una desadaptación: de psique, de vida, de hogar, de rutina, de entorno. El personaje central que medita a todo lo largo de la narración –si es que se trata de uno solo y no de tres– postula la incapacidad o imposibilidad de encajar en lo que ve, siente o piensa. La subjetividad se crece frente a una tradición que hasta

ese momento escondía una mirada colectiva o sociologizante, y también de espacios siempre abiertos y naturales saltamos de pronto a espacios cerrados y urbanos, poco reconocibles en el cuerpo de los relatos que se escribían entonces. «Arco secreto» instala un aire de modernidad, de técnica narrativa, de quiebres temporales o expresivos, de los que luego va a ser difícil escapar, sobre todo si tomamos en cuenta que la década de los años 40 va a introducir un definitivo punto de inflexión en el cuento venezolano: ya no se escribirá como antes.

Un narrador que dedicó años enteros a sus piezas maestras, que cultivó un solo libro proteico, que fue ciegamente fiel al género cuento para expandirlo o subvertirlo, que no aspiró a nada distinto a la perfección, en otra cultura o sistema de recepción ya sería un autor digno de veneración. Pero bastan la humildad autoral, por un lado, y la escasez de miras o falta de recepción, por el otro, para que nadie se percate de que, generacionalmente hablando, los hermanos de su muy particular familia continental han podido ser Juan Rulfo (1917), Alvaro Mutis (1923), Elena Garro (1920), Juan José Arreola (1918), Clarice Lispector (1920) o Antonio Di Benedetto (1922), todos tan diversos, dignos y trascendentes como nuestro traductor de Eliot y lector de Wordsworth. Acaso sin saberlo, Díaz Solís cultivó un oficio secreto para producir un libro secreto mantenido con una escritura secreta. ¿Será ya la hora para tensar el arco del reconocimiento de un autor magistral? «De los acorralados –gustaba de decir a Gonzalo Rojas–, es el Reino» ©

Arturo Carrera: «La inocencia es el arma que me queda»

Sonia Betancort

Con el argentino Arturo Carrera se da la deliciosa constatación de que entrar a la casa del poeta es entrar a la poesía. Esa visita del lector al refugio del escritor que antes estaba determinada por el privilegio, constituye hoy un lujo accesible. El hogar, los utensilios de escritura, las huellas del cotidiano, ofrecen, gracias a las nuevas tecnologías, placenteros instrumentos de lectura. El internauta puede hallar una sugerente invitación a los mundos del autor recorriendo su casa a través de los numerosos portales –nunca mejor dicho– de la pantalla de un ordenador. Incluso si se ha estado personalmente en su escritorio y se ha tenido la suerte de transitar por los escondites de su «taller», su presencia puede regresar, cuando se quiera, de la memoria a la visión inmediata de un recital inédito, a la divertida invitación de sus objetos, a las sorpresas de su biblioteca, a su voz pausada, con un simple golpe de clic (se recomienda el excelente reportaje de *Audiovideoteca de Buenos Aires)*. Después de tan singular paseo, a pie o navegando, sí, urge decir que entrar a la casa de Arturo Carrera es entrar a su poesía.

En el escritorio blanco del poeta hay una chimenea por la que desfilan una decena de juguetes antiguos. Al escuchar de cerca sus diferentes ritmos de hojalata, al divisar sus colores terrosos, su júbilo en movimiento, se inicia un mágico viaje en tren. Arturo Carrera nació en 1948 en Buenos Aires y no en Coronel Pringles –pequeña ciudad de la Provincia bonaerense donde se crió– porque su madre tuvo que acudir a la gran ciudad con algunos problemas de parto, y casi da a luz a su hijo en una sala de cine. A los tres días de su nacimiento, la familia regresó a Pringles, de ahí que

él se defina pringlense, en una significativa coincidencia con la cita de Rilke –«la patria es la infancia»– y aunque en verdad haya pasado más tiempo en la ciudad porteña. Y lo cierto es que las dos localidades que un día unieron las vías del tren, se han convertido en centros neurálgicos de la poética de este original escritor. Pues en Buenos Aires vive, allí pasa la mayor parte de su tiempo, y a la urbe atribuye muchos «momentos» de su «felicidad». Mientras, «escribe» y «reescribe» la pampa de Pringles, a través de una riquísima reflexión poetizada que se ha convertido en un valiente ejercicio de indagación de la niñez y en una reafirmación de la vitalidad de la provincia.

De su primer viaje a Buenos Aires, recuerda en numerosas entrevistas la emoción del niño de siete años, «Arturito», que subía por primera vez a un tren. Una experiencia que ha sabido trasladar de la imagen intensa, fragmentaria y simbólica de la niñez a su poesía más actual. Los brillantes libros *La inocencia* (2005) y *Las cuatro estaciones* (2008, 2011) son una magnífica expresión de primeras vivencias. Cigüeñas, gallos, ranas, insectos, loros, ovejas, mugidos, sonido de monedas, canciones infantiles, huellas de barro, juncos, árboles, ríos, y trenes, vivifican esa tradición de la literatura argentina que implora la poética del paisaje inconmensurable de la pampa. Esa artística de la llanura, el «vértigo horizontal» acuñado por Pierre Drieu La Rochelle, y obras clave de la literatura argentina, del *Martín Fierro* (1872) de José Hernández a *Purple Land* (1885) de William Henry Hudson, de *Don segundo sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes a *Radiografía de la Pampa* (1937) de Ezequiel Martínez Estrada, parecen campear la elección esteparia del poeta pringlense. Y ante la «prueba de soledad en el paisaje» que con destreza desplegó su maestro de las selvas del Paraná Juan L. Ortiz, Carrera presenta un decidido y paradójico embate al aislamiento de la provincia a través de una soledad matriz, la de la infancia. Así, puede afirmarse que los poemas de *La inocencia* y *Las cuatro estaciones* atesoran una sutil reinterpretación del «very young person» de Kilpling, la experiencia primordial que «define el resto», el «give me the first six years of a child's and you can have the rest» (*Something of Myself*, 1937).

Y el resto, lo que vendría después, ondea esa búsqueda incansable de la memoria como una forma de vivencia. En efecto, el

poeta argentino desarrolla una sugerente concepción poética, una estética de la infancia, en la que la evocación encarna un modo de lectura fehaciente del pasado y en la que los signos del recuerdo despuntan la hibridez e imposibilidad del lenguaje. Maestro de la escritura autobiográfica, el creador de *Arturo y yo* (1983, 2002) y *Mi padre* (1985) revela siempre con ironía, arrojo y sentido del humor, la asombrosa perplejidad de los niños. Una tendencia que reaparece en la impresionante obra *Niños que nacieron peinados* (2007), elaborada con el artista plástico Alfredo Prior y excelentemente editada. En ese marco de indagaciones acerca del «destino privilegiado» del niño y de su idioma en construcción, ha confesado que la poesía prospera en la experiencia de la inmediatez conectándose con el caudal de sensaciones que acoge la infancia. Porque «escribir» –sugerirá citando a Gilles Deleuze en *Las cuatro estaciones*– implica un «devenir niño» que ya no significa ir a la infancia de alguien, sino «ir hacia una infancia del mundo».

En efecto, hacia el mundo en que se inscribe, exige ser leída la poesía que afortunadamente no termina en los libros, que quizás allí sólo comienza. Como pocas poéticas actuales, Carrera descubre, con inusual lucidez, que el arte es una herramienta de intervención en la realidad y un instrumento de vinculación de lo global con lo local. En la pequeña ciudad de sus primeros años, ha dado vida junto a sus mejores amigos –el también escritor pringlense César Aira, los pintores Alfredo Prior y Juan José Cambre, y su esposa Chiquita Gramajo– a un proyecto dinámico e innovador cuyo eje principal descansa en el arte. «Estación Pringles» recoge su nombre de una antigua estación ferroviaria y a su vez titula los poemas de la tercera sección del libro *Las cuatro estaciones*. Precisamente, mientras trabajaba en ese texto, se «encontró» con la estación de su infancia, un hallazgo que pasó de la música misteriosa del poema a una valiente acción en la realidad: la recuperación de la estación «por (y para) el arte y por (y para) el pueblo». Una intervención que el crítico Daniel Link ve como un «descentramiento pero, sobre todo, una forma de hacer política».

La imaginación, el trabajo y la ilusión de Arturo Carrera han dado frutos admirables e inesperados. «Estación Pringles» alberga hoy un centro cultural, una residencia de artistas y traductores, un espacio multidisciplinario, y según la definición de sus creado-

res, un «centro de utopías realizables en la pampa húmeda». El interesante proyecto piensa la localización urbana como «fijación efímera, territorio musical y realidad política compleja» a la que ofrece una «posta poética», un lugar donde tienen cabida muy diversas prácticas estéticas con el objetivo común de materializar lo reticular, la producción artística en red, el diálogo artístico y social que ha dado la vuelta a la triste circunstancia de una vieja estación abandonada.

Con esta sugerente propuesta, el poeta «ha regresado» a la localidad de su infancia, inmerso en la paradoja de haber partido de ella hacia su ciudad natal, Buenos Aires, cuando cumplía dieciocho años y la metrópoli se le descubría «única y maravillosa». En la capital, la que hoy constituye «una presencia de la que no puede desprenderse», hacia 1968, comenzó una activa vida literaria unida a grandes referentes de la literatura contemporánea argentina: Alejandra Pizarnik, Olga Orozco, Néstor Perlongher, entre otros, acompañaron las múltiples facetas de este intrépido escritor, que se atrevía por igual con la pintura abstracta, las compañías teatrales y la performance poética. Justamente será Pizarnik la encargada de darle un empujón a su primer libro, *Escrito con un nictógrafo* (1972), del que circula una reedición exquisita de 2005 junto a un CD en el que puede escucharse una lectura de un fragmento en la voz de la gran poeta argentina, siendo ésta la única grabación que existe de la autora. El poemario, de páginas negras y tinta blanca, profundamente vanguardista –«neodadaísta» según César Aira– y teatral en el sentido que da Roland Barthes a la idea de «teatralizar» «limitando el lenguaje», aparece maravillosamente prologado por el cubano Severo Sarduy, e invoca con prodigiosa soltura otra de sus grandes indagaciones poéticas: la polaridad luz/oscuridad.

Tomando el término «nictógrafo» de la máquina con la que Lewis Carroll decía haber logrado «escribir» en la oscuridad, el autor conquista un balance perfecto entre la explosión de la claridad y el continuum de la oscuridad, llamando la atención sobre la centralidad de la escritura como engranaje de los dos polos. A este respecto, resultan muy ilustradoras sus entrevistas, en las que suele contar, en tono relajado y lúdico, que inicia sus cuadernos «por los dos lados», «principio» y «fin», de manera que la escri-

tura «termina siempre en el centro»: «EL POEMA SE ABRE» y así, «la negra tinta se viste con el blanco papel» como «la noche se viste con la luz de su lámpara/ (BEN BURD EL NIETO, *Del secretario cordobés*)». Una inquietante aspiración que trabaja con la sensualidad, la incertidumbre, y la asimetría del lenguaje, y que provocará «el uso de la tinta como noche y viceversa. La tinta como semen».

Estas expresiones anidan, con más o menos nitidez, en *La banda oscura de Alejandro* (1993, 1994, 1996), y sobre todo, en una de las más bellas producciones del argentino: *Noche y día* (2005). Un poemario en el que regresa a la polaridad de juventud con la cálida madurez de quien ansía para sus libros una «certidumbre que provenga, como el instante de una noche o de un día, de la epifanía de un signo o de un puñado de signos». El *carpe diem* de Horacio, *Las mil y una noches*, el *carpe noctem* de Luciano, la «erótica pregunta sobre la noche del alma» de san Juan y santa Teresa, «las horas de luz» que Borges buscaba en la oscuridad de su ceguera, son utilizados como símbolos y visitaciones con los que «practicar como un niño el verbo *carpere*».

Estos y otros referentes imprescindibles de la literatura universal, de la crítica literaria, de la filosofía, psicología, música, arte y astronomía, se encuentran entre las excelentes vistas que ofrecen los anaqueles de su blanca biblioteca. Juan L. Ortiz, Alberto Girri, Oliverio Girondo, José Lezama Lima, Yves Bonnefoy, Yeats, poéticas recientes de muy diversas latitudes, y la larga nómina de grandes autores que traduce –Mallarmé, Henri Michaux, Haroldo de Campos, John Ashbery, Pasolini– completan las bibliografías que colorean su también blanca mesa de trabajo. Esta riqueza, curiosidad y versatilidad le han valido la producción de una interesante obra como ensayista (*Nacen los otros*, 1993 y *Ensayos murmurados*, 2009), como antólogo (*Monstruos, Antología de la joven poesía argentina*, 2001) y como dramaturgo (*Telones zurcidos para títeres con himen*, 1988 y *Palacio de los aplausos (o el suelo del sentido)*, 2002, en colaboración con Osvaldo Lamborguini).

Con los años, Carrera ha logrado una obra cuya originalidad, hondura y compromiso, lo convierten en uno de los poetas más destacados de la poesía latinoamericana actual. Por ello, resulta

inexplicable que un proyecto artístico tan excepcional sea poco conocido en España. Pero todo parece indicar que el 2012 será un buen año para poner remedio a este vacío, pues el Centro de Ediciones de Málaga en su «Colección Puerta del mar», prepara una antología del fascinante escritor. *Vigilámbulo*, con textos delicadamente seleccionados por su autor, espera aparecer en los próximos meses con un excelente prólogo de Olvido García Valdés, y ya se percibe –el «vigilámbulo» lo permite– que invitará al descubrimiento de ese mundo poético que, en un gesto de absoluta intuición y generosidad, regala siempre su identificación con el lector.

Tratado de las sensaciones (2002) y *Potlach* (2010) son los otros dos títulos que pueden rastrearse entre sus ediciones españolas. El último, de rabiosa actualidad, fue publicado en Argentina en el año 2004, en plena crisis del corralito. Entusiasmaron su indagación acerca del dinero, la fuerte vinculación con la historia y la realidad de su país, y su fórmula imprevista. El texto, que rescata el título de la incitante práctica con la que los pueblos indios del Pacífico del noroeste de Norteamérica «derrochan» sus riquezas regalándolas o destruyéndolas para mostrar su superioridad, establece un paralelismo inesperado entre poesía, infancia y dinero.

Con un vuelo que recuerda a la poética conceptista del «don dinero» quevediano, en este arriesgado poemario, monedas y billetes se presentan como «dones» escleróticos, «pega-pegas» del valor, llevados a «un apagón de sentido», la infancia, a través de otro gasto, el de «la creación por la pérdida», el del acto de escribir. Si dinero y poesía responden cada cual a una silueta diversa del consumo, el «oro» de la infancia, «el tiempo imprevisible de los niños», equilibra esa fórmula de indiscutible novedad al aportar una sincera indagación acerca del deseo. El resultado es la revelación del presente más inmediato, el balance de una fuerte desigualdad, un desajuste para el que la poesía –«inequidad metafórica»– propone un radical cambio de sentido, la aceptación de lo imprevisible y la liberación de toda flexibilidad. Como niños, de manera instintiva y desinteresada, los poemas de *Potlach*, descubren una verdad profundamente crítica y actual, de la que urge aprender: «todos los remordimientos/ son esa monedita trucha que le da./ Que todo el dinero del mundo/ es su mentira que le

entrega./ Que toda la falsedad de la Tierra cabe/ en nuestro dolor, en la mísera alegría/ de ese instante sin rencor».

El escritorio del autor de *La partera canta* (1982), *El vespertillo de las parcas* (1997), *Fotos imaginarias con nieve de verdad* (2008), *Fastos* (2010) y otros tantos tesoros, es completamente blanco. Paredes, chimenea, anaqueles, mesa y ordenador exponen, radiantes, el tono de la nieve. Negro es sin embargo el sofá desde el que saluda el poeta y la tinta con la que reescribe a Kierkegaard: «la inocencia es el arma que me queda»



Néstor Sánchez: La odisea del *atmán*

Walter Cassara

Alto, descarnado y andrajoso, el hombre que camina a lentas zancadas por los senderos bucólicos del Central Park, se parece a una célebre escultura de Alberto Giacometti, pero en realidad es un *homeless*, uno de los tantos que también anidan bajo los puentes o en los oscuros callejones de la populosa isla de Manhattan. No obstante, ese hombre que ahora se ha sentado en un banco que mira hacia un espejo de agua, a unos pocos metros de la estatua de Alicia y el Sombrero Loco; ese hombre que murmura entre dientes algunas frases inconexas del *Don Juan* de Castaneda, y hace grandes esfuerzos por escribir con la mano izquierda aunque es diestro, en unas hojitas manoseadas que le cuelgan de los bolsillos raídos de su gabán; ese hombre que ahora fuma y silba un tango de a ratos, no es cualquier vagabundo: se llama –se solía llamar– Néstor Sánchez*.

Sánchez, un apellido común y corriente que no dice nada; un apellido perfecto para camuflarse entre las catervas de linyeras que andan dando vueltas por el Central Park, que a esa hora –las diez de la noche– deja de ser el gran oasis de la Quinta Avenida para empezar a convertirse en un pabellón psiquiátrico, una cárcel de alta seguridad, un bosque lleno de vampiros. Sin embargo, este Sánchez rotoso y anónimo, al que muchos dan por muerto, fue alguna vez bailarín profesional de tango y un escritor renom-

---

* Néstor Sánchez nació en Buenos Aires en 1935 y murió en la misma ciudad en 2003. Obra: *Nosotros dos*, 1966; *Siberia Blues*, 1967 (ambos reeditados en un solo volumen por RBA, Barcelona, 2012). Para los otros libros se han consultado las primeras ediciones: *El ambor, los orsinis y la muerte* (Seix Barral, 1972), *Cómico de la lengua* (Seix Barral, 1973) y *La condición efímera* (Sudamericana, 1988).

brado que había logrado una excelente reputación entre sus contemporáneos, así como en prestigiosas casas editoras de Buenos Aires, Barcelona y París. Incluso sus primeros libros publicados en la década del sesenta, habían merecido los elogios de Cortázar y de Enrique Rodríguez Monegal.

Aun leída en ese contexto –el de la literatura latinoamericana de los años sesenta, una década pródiga en toda clase de rupturas y de experimentaciones formales–, la obra narrativa de Sánchez es atípica, extremadamente difícil y esotérica. Las dificultades que derivan de este esoterismo, papable desde los primeros dos libros y cada vez más acentuado en los tres siguientes, nunca se ocultan ni tratan de disimularse. Sánchez no hace ninguna concesión al lector, más bien le exige todo: desde una vasta competencia literaria hasta una profunda identificación con sus arduos derroteros espirituales. Para leerlo hay que entrar de lleno en su código, en su jerga privada y en su fraseo viscoso; hay que seguirle la pista que a menudo se hace errática, se tuerce y descoloca hasta para él mismo. En definitiva, para entenderlo, para pescar algo al menos, hay que convertirse en un acólito, un iniciado, un anacoreta del Central Park, una especie de derviche sintáctico, uno de aquellos «salteadores de los caminos celestes» –medio esquizo-joyceanos, medio charlatanes sufíes– de los que alguna vez habló Malcolm Lowry. De hecho, Sánchez comparte con Lowry –y con Daumal, Artaud y Kerouac– la exploración al límite de lo patológico de la conciencia religiosa, y algo que podríamos llamar «la pulsión autobiográfica», que nada tiene que ver con la novelita familiar del neurótico ni con el confesionalismo romántico pequeño-burgués, sino que es eso nomás: una pulsión, la pulsión de un gesto desorbitado sobre la escritura, la pulsión de un *action writing*, donde ya no hay ningún artilugio posible para la subjetividad, ninguna puesta en escena, ni alter-egos ni máscaras u otras formas del desdoblamiento, porque no hay «yo», ningún sujeto identificable o decodificable; lo que hay es más bien otra cosa: un vertiginoso devenir-otro en los ritmos sincopados de la materia, o en lo que viene a ser lo mismo: en las cadencias silentes y sedicentes de una lengua.

Mencioné antes el esoterismo de Néstor Sánchez. Algún lector desprevenido quizás podría pensar en velas perfumadas, incienso,

mantras, marihuana, pulseras de colores, rock progresivo... Algo de todo eso puede haber de fondo (muy de fondo), ya que Sánchez se proclamaba un seguidor de la Generación beat y decía escribir bajo el influjo de las técnicas de improvisación del jazz y el automatismo surrealista. Sin embargo, en Sánchez lo esotérico no se vincula tanto con el folklore hippy de los años sesenta como con una necesidad de preservar la palabra escrita del filisteísmo, cualquier forma de filisteísmo, llámese crónica, ensayo o cuento. En una antología de nuevos narradores argentinos, publicada a principios de los años setenta por Monte Ávila, el autor –quien fuera el encargado de compilar el material– aprovecha la ocasión para arremeter en el prólogo contra los reptiles de Filistea, deslizando de paso unas pocas fórmulas que bien podrían condensar su propio ideario estético: abordaje del texto –escribe allí– como «una experiencia directa en lo narrativo que salta sobre la noción de poema (supuesta raíz de la lengua)»; «empezar directamente con el aliento, con la novela o su parodia»; y sobre todo: nunca transar con lo que él llama la «prosa de cámara».

Está claro, Sánchez pone la intensidad poética por encima de la novela, pero ojo: no reniega del realismo, sino de los eunucos y pajes al servicio de su majestad el realismo. Es más: Sánchez es un escritor realista –a su manera, claro, pero lo es–. Y lo es de un modo directo, ingenuo, incluso hasta «mimético», de un mimetismo casi animal. ¿Qué hay más realista que la creación de una mitología propia? Sánchez es un creador de mitos, por eso digo que es un escritor realista, o al menos es alguien que entiende que la verdadera naturaleza de lo real pasa por lo mítico. En este sentido, es más un poeta que un novelista. En todo caso, es un novelista que ha asumido plenamente el agotamiento de las técnicas y los saberes narratológicos que consolidaron la idea clásica del género hasta la irrupción de Joyce, con quien la novela entra definitivamente –no hace falta ni decirlo– en la conciencia agonística de todo el arte moderno. No obstante, en la época en que Sánchez empieza a publicar, había toda una superproducción novelesca –ahora también la hay– que se disfrazaba con la vieja quincallería decimonónica y salía a facturar con los yeites ya patentados, e incluso desechados, por el naturalismo positivista, como si el *Ulysses* nunca hubiera existido, como si la novela pasara aún por

el folletín de los sábados, y la gente fuera al teatro con gemelos y todavía no se hubiera inventado la electricidad.

Ya en aquellos dos primeros libros, que por cierto apelan a un tono experimental mucho menos crispado y hermético que los siguientes, Sánchez se declaraba un joyceano convencido y extremo, un verdadero kamikaze del fluir de la conciencia, listo para lanzarse de lleno contra los historietistas del realismo animado. Sin embargo, se propuso una meta quizás inalcanzable: se propuso ir un paso más allá del férreo andamiaje estilístico del *Ulysses*; quiso hacer jazz –o mejor dicho *bebop*– con el dandismo escolástico de Stephen Dedalus; quiso que las eyaculaciones oníricas de Leopold Bloom brotaran directamente de los pulmones de Charlie Parker, y que el capítulo de las preguntas y las respuestas fluyera como una *jam-session*. Alguien podría objetar que eso ya lo había intentado hacer Kerouac con dudosos resultados, y que mucho antes el mismo Joyce ya había inventado el *bebop*, cuando forjó en el *Finnengas Wake*, sobre la base de la lengua inglesa, un dialecto poético completamente autónomo y desconocido hasta el momento. No importa, ya que en la improvisación lo más significativo no proviene tanto de los resultados o de los procedimientos como de la ejecución. Y todavía más que de la ejecución, de la idea misma; y todavía más que de la idea, de lo mítico que encarna en la idea de la improvisación; la idea de una absoluta fuerza creadora desasida de toda norma lógica: una fuerza perfectamente equilibrada entre el azar y el cálculo, o como diría Simone Weil, entre la gravedad y la gracia. Una fuerza cuya materialización no puede abstraerse de su irrepetible devenir en el tiempo, y cuya sintaxis secreta bien podría ejemplificarse con esta imagen –también de Weil–: «Una ardilla girando en su jaula y la rotación de la cúpula celeste».

Ahora bien, ¿se puede improvisar con la palabra escrita? ¿Es posible la improvisación de una novela entera? Ciertamente, es un tema que daría para una larga discusión, ya que las condiciones materiales que delimitan la palabra escrita parecen, a primera vista, contrariar los patrones básicos de la improvisación. Sin embargo, en el proceso de escritura, improvisación y composición son mecanismos indiscernibles, aun cuando la palabra ya haya sido fijada en el marco de la página impresa. Acaso más que la

música, la escritura puede reproducir en el papel distintas tomas o secuencias de una tirada de improvisación, e integrarlas a su desarrollo en el espacio y el tiempo, reactivando así el proceso de composición original. Pero ¿qué hace que esas palabras reunidas por el azar no se conviertan en un conjunto caótico de pistas fragmentarias, ensambladas por algún simulacro de cohesión? El alfabeto, sin duda, es el estudio de grabación más complejo y perfecto que ningún ingeniero de sonido haya imaginado jamás: puede hacer que cualquier cosa se convierta en un arpa eólica. En *Un coup de dés*, Mallarmé logró de algún modo grabar lo imposible, consiguió sintetizar la química de la improvisación, disponiendo la página como una cámara de resonancia en la que flotan idealmente las palabras, libres de toda atadura convencional, de modo que pueden recombinarse en distintas tomas o golpes de emisión, conformando una suma de impresiones mentales fluidas, que recrea todos los factores y facultades que intervienen en el proceso de la actividad creadora. Lo curioso es que haya sido justamente Mallarmé, el menos espontáneo de todos los poetas, quien haya dado con el artefacto textual que mejor se aproxima a la idea de improvisación en el lenguaje. Quizás no sea tan raro: la improvisación, al fin y al cabo, no tiene absolutamente nada que ver con la espontaneidad.

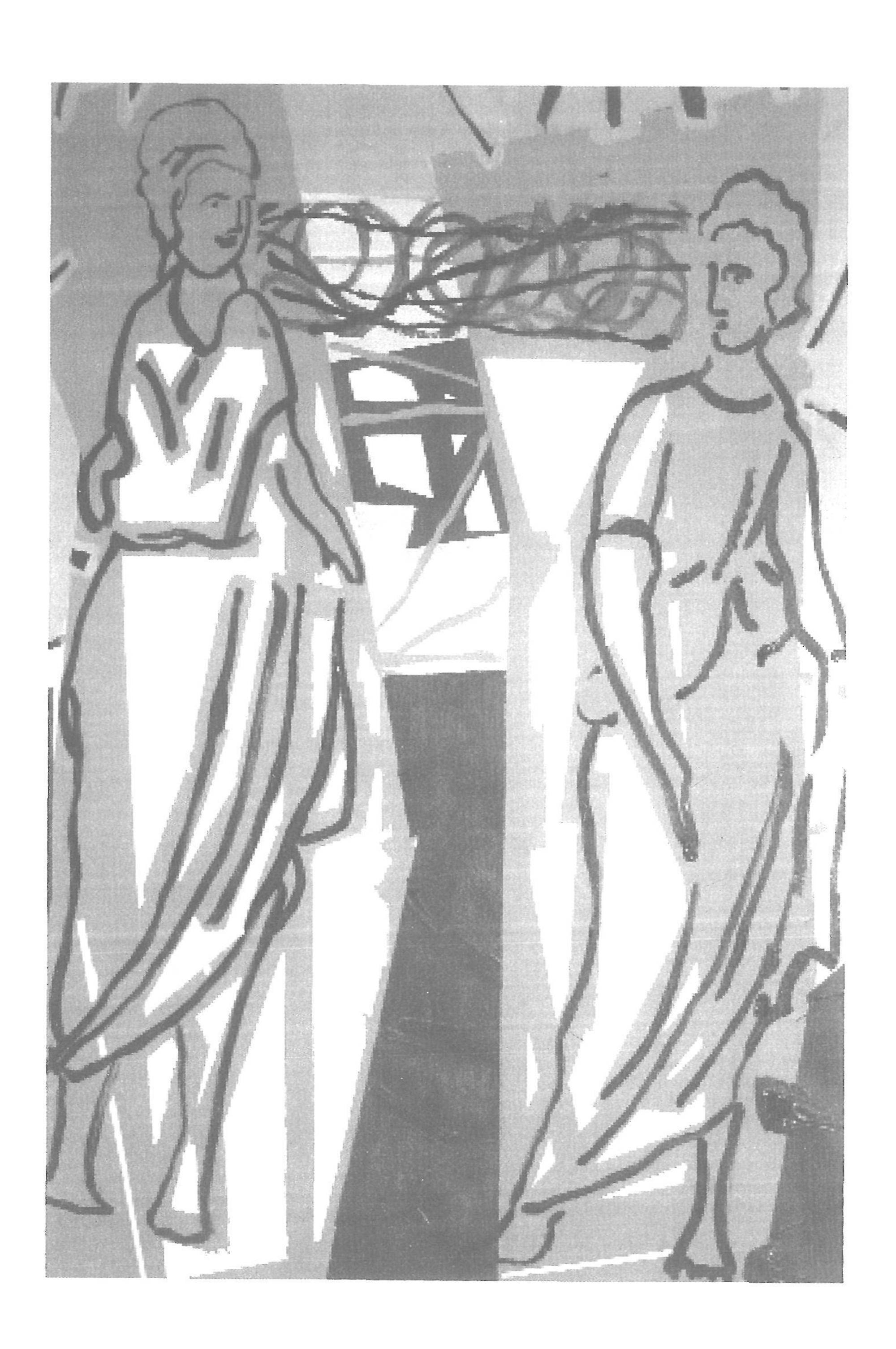
Sánchez quiso llevar a la novela no tanto los recursos estilísticos del *bebop*, sino el aura romántica y marginal del jazz a secas. Es decir, quiso devolverle a la novela –que es el género burgués, anti-mítico, por excelencia– la impronta de ese modernismo suburbial forjado por la mitología del jazz, con todo su consabido elenco de yonquis, místicos, putas, gigolós, genios y gánsteres. En buena medida, ese fraseo nervioso, sincopado, imprevisible, del autor de *Siberia Blues*, remite a los largos monólogos instrumentales del jazz de vanguardia, pero su verdadera entonación y su poética de la marginalidad provienen del tango, en su versión más prístina y «canyengue», aquélla que se gestó en las milongas de barrio, los cabarets portuarios y el turf.

Del mismo modo que Gurdjieff declaraba, en *Encuentros con hombres notables*, escribir en contra de «la palabra putanizada», Sánchez tiene muy claro cuál es el enemigo; lo dice explícitamente en *Cómico de la lengua*: «este tiempito de la otariedad en que

repto». Y luego añade sus posibles consecuencias: «entonces parecería que sólo se puede cerrar lo más herméticamente el hocico, o ladrar». Precisamente, es en *Cómico de la lengua* donde el autor argentino alcanza un punto de incandescencia formal que podría, acaso, ponerse a la altura del mejor Céline, e inclusive de Beckett. Desde esas cimas sólo se puede volver desandando los propios pasos, o devorándose a sí mismo. Y Sánchez lo hizo, se fue masticando de a pedacitos la voz, página por página, como San Juan en Patmos. Pero no tuvo la rabia acorazada de Céline ni la serena desesperación de Beckett para bancarse lo que venga –si es que viene algo– después de ese salto al vacío. Desapareció luego, durante catorce años, quién sabe dónde, en las cloacas de Manhattan, en Calcuta o en Siberia –en su propia Siberia sináptica–; desapareció o más bien se lo tragó toda esa «juntidad espeluznante» de la que él mismo habló en *La condición efímera*, un último libro de relatos que puede leerse como una correcta y casi póstuma sinopsis de su abigarrado mundo interior, una breve muestra retrospectiva de aquellos catorce años de errancia misteriosa que siguieron al gran golpe de *Cómico de la lengua*, porque si resulta posible que la fragmentación total, la disgregación pura en el lenguaje, tolere algún paradigma discursivo que no sea el carrusel paranoide, Sánchez lo llegó a formalizar en este libro con una transparencia que no miente, una oscuridad sin impostura ni aspavientos.

Dado su absoluto desprecio por la narración convencional, de tipo realista, la novelas poemáticas de Sánchez podrían, en buena medida, resultar afines a los preceptos estéticos del *nouveau roman*, pero están mucho más cerca de la alquimia creativa, la producción en los límites de lo inefable de esos extraños y desnudos monumentos al vacío creados por el «sector teológico» del expresionismo abstracto estadounidense: Rotkho, Barnett Newman y Clyfford Still. En este sentido, Sánchez no escribe sino que «remingtonea», vale decir: escribe, improvisa sobre el teclado, confiriéndole a estas acciones un valor más bien orgánico, puramente ritual e impersonal. Y en este remingtonear, en este traquetear y machacar la página en blanco, el alma se traslada fuera del propio cuerpo, se hace mundo, soplo vital, odisea del *âtmán*, respiración alucinada de un relato imposible. Roque Barcia, Nacha

Ortiz, Mauro y Mercedes Chavarría, Juan Juan y el Fantasma, todo el elenco de personajes que desfila por las páginas de *Cómico de la lengua* es a su manera, si eso fuese posible, narrado por el *âtmán*. Vale decir que no son, en absoluto, personajes al modo convencional; algunos tienen nombres convencionales, pero bien podrían llamarse Fa o Do, Fusa o Corchea, porque son justamente eso: meras grafías rítmicas, figuras cifradas en un pentagrama no escrito, almas que reverberan en el lenguaje, almas que viajan en el carro polifónico de una Remington trepidante



Generación Bukowski

Escandar Algeet

Llegué a Madrid en el 2005 con 21 recién cumplidos. A comerme el mundo, que es a lo que venimos los provincianos impacientes. Hasta los 18 me había criado entre las 4 calles peatonales de Palencia, y luego me había ido a Ponferrada a estudiar dirección cinematográfica en una escuela que por entonces había en esa (todavía más si cabe) pequeña ciudad. Cuando llegué, mi único vínculo con la literatura eran los libros que podía haber leído (siempre he dicho que no muchos y ni siquiera suficientes como para darle a la tecla no sin cierta temeridad) y el rincón del poeta del foro de Extremoduro, donde casi a diario iba colgando poesías de manera rutinaria. La afición la había pillado después de leer a Benedetti y a García Montero, y porque escuchaba, como muchos de mi edad, a Sabina, Extremoduro e Ismael Serrano. Mi intención, sin embargo, seguía siendo triunfar dentro del business del cine, y lo de desordenar palabras sobre un folio en blanco era un mero juego o si se prefiere (que quizás sí, lo prefiero) una vía de escape con la que poder desahogarme. Y vale, también ligar. Esa esquinita, aquel foro al que hoy todavía soy fiel y asiduo, fue, dentro del inabarcable mundo de internet, mi primera escuela o mi primer saco de boxeo. Bajo el pseudónimo mal escrito de Tayler Durden (el personaje de Brad Pitt en *El club de la lucha*), colgaba escritos que eran comentados por una hornada de jóvenes escritores (y algunos no tan jóvenes) que también, como yo, daban sus primeras patadas en esto de las letras. Hoy, puedo decir que vi el amanecer literario de gente que ha llegado a tener un estilo, calidad y oficio que ya quisieran para sí muchos de los cobran por pulsar teclas. Gente como Ester García Camps, Guillermo Castillo o Gsus Bonilla (por citar solo

---

Escandar Algeet acaba de publicar en la editorial Ya lo dijo Casimiro Parker, el libro *Alas de mar y prosa*.

3) fueron mis primeros maestros y a la vez amigos que conocía simplemente por las cosas que escribían. Luego, claro, les conocí, y con ellos, seguí escribiendo. O escriviviendo, como Gsus dijo que yo dije una vez, y que yo creo que lo dijo Ester primero, aunque no lo sé.

Luego Madrid me enseñó que el mundillo del cine no era tan fácil cómo soñar con hacerlo. Nunca terminé de encajar del todo en un proceso creativo que exige tanta laboriosidad a cambio de poquitas recompensas. Puede que ni siquiera sea tan bueno para ello como yo creo, no lo sé, el caso es que poco a poco fui terciando mi bipolaridad creativa cada vez más hacia la libertad que concede la literatura. Y seguí escribiendo. Mucho. Cada vez más. Un día, en un coche en el que íbamos a un concierto de Sabina, le conté a Javi, un amigo que había estudiado conmigo en la escuela de cine, que conocía a mucha gente que escribía y que era tan buena como desconocida. Entonces, Javi me planteó hacer una revista, buscar unos cuantos autores de esos que yo decía y meterlos todos en unas cuantas páginas impresas, y venderlas por las calles o en el retiro. De ahí nació *Pro-vocación*, una revista que incomprensiblemente se ha sostenido con el tiempo a pesar de mis muchos descuidos y de mi incapacidad manifiesta para distribuir o comercializar ningún producto. A partir de ella, buscando precisamente garitos donde poder dar salida a nuestro pequeño (y quizás ingenuo) proyecto, acabé en el Bukowski Club. De la mano de Isabel García Mellado, que a día de hoy es mi editora, y una de las casualidades más importantes que he tenido. Por esas cosas que solo Madrid tiene, un ejemplar del sonrojante primer número de Pro-vocación acabó en las pequeñitas manos de Isabel, que decidió echarnos un cable a nuestro imberbe proyecto buscando garitos donde pudiéramos venderla. De ahí, llegamos al Bukowski, que (siempre se lo recordaré a Carlos e Inés) nos dijeron que ellos en principio no querían vender productos ajenos, pero que podíamos organizar recitales o lo que quisiéramos. Y eso hicimos.

La primera vez que pisé el Bukowski Club fue para una jam de un miércoles. Por aquel entonces no había colas para recitar ni había un límite establecido de turnos. Fuimos 4 poetas a leer aquella noche, más Carlos, claro, que fue la primera vez que nos

vimos. Los otros 3 eran la citada Isabel, el ahora Sanfranciscano Daniel Herrera, y el magnético Fran Acaso. Pensado a día de hoy, yo no era del todo consciente de la liga que estaba empezando a jugar. Quizá por ello, siempre fui un poco irreverente y descarado, como un juvenil que le hace un caño al capitán del primer equipo. El Bukowski se convirtió en mi segunda escuela literaria, en mi segundo hogar aquí en Madrid, y en mi primer salto a leer en voz alta textos propios. Creo que la norma de todos los que allí, semana a semana, fuimos llegando, era: trae a toda la gente a la que pueda interesarle este sarao. Además, el Bukowski tenía algo que ningún otro sitio (similar) ofreciera, al menos de los que yo conocía: libertad. Nadie pedía un currículum o te preguntaba quién eras. Daba igual, y como decía Carlos cada miércoles: aquí hay un metro cuadrado donde todo el que venga puede leer lo que quiera, siempre que no caiga en los insultos. Y se mantuvo. Lo que a la larga hizo un efecto de bola de nieve que convirtió aquel antro de borrachos y ególatras (como son/somos todos los poetas) en una ermita de reunión, un lugar al que llegaba gente de todas partes por simple peregrinación de oídas, de esas cosas que ocurren cuando ves que la cosa crece a un ritmo difícil de diagnosticar. Los textos más antiguos de «alas de mar y prosa» los escribí en esta época de locura y subidón, donde cada miércoles era un miercowski de poesía y alcohol hasta sus últimas consecuencias.

Cuando personas de tantos diferentes sitios y con tantas distintas inquietudes convergen en un mismo lugar, y si todas llegan con los ojos y las manos bien abiertas dispuestas a aprender y recibir lo que otros tengan que enseñar y ofrecer, entonces, lo creo de verdad, cambian las cosas. Surgen. O como me explicó Silvi Orion (a quien tendría que haber nombrado unos 3 párrafos atrás) en la puerta del Bukowski («es fría», cantaba Adri): «nosotros no nos conocimos, nos encontramos». Y cuando lo haces, cuando te encuentras, dejas de andar perdido y dando tumbos, a tener un camino y caminar. Y cualquiera que lo analice podrá atestiguar lo que yo ahora escribo: eso es lo que hicimos. Caminar. O lo que estamos haciendo, mejor dicho. Porque esto no deja de ser una historia que no ha terminado. El movimiento creció tanto y empezó a inmiscuir a tanta peña que, por decirlo de algu-

na forma, el Buko se nos quedó pequeño o simplemente los más viejos del garito fuimos dejando lugar a los que llegaban por primera vez para quedarse. Renovarse o morir, era el plan. Y salimos de allí dispuestos a inundar de poesía la ya de por sí inevitable humedad de Madrid.

De repente aparecieron como si hubiese uno detrás de cada contenedor, en cada cajero automático, a la puerta de cualquier bar. Desde las oficinas de sus trabajos rutinarios, entre las juergas y las resacas de un Madrid incansable o simplemente en la calle, junto a las farolas, los yonkis, las putas y los semáforos. Llenándolo todo de versos como si fuera semen y Madrid el cobijo de un gran bukake poético. Algo así. Hicieron. Hicimos, porque me gusta incluirme en todo esto. Puedo decir con orgullo y el pecho bien hinchado, que he compartido noches y cervezas con los mejores escritores de mi generación. O con casi todos. Y que con algunos incluso guardo secretos y amistad. Que han sido mis maestros, mis cómplices y mis amigos.

He intentado, en un par de borradores de este escrito, ser explícito con nombres y lugares, contar un poco la historia de todo el bacalao que se corta cada día en la poesía de esta ciudad. Pero es una tarea que daría para un libro entero, pero no tengo (al menos de momento) esa capacidad, y el espacio se me queda pequeño para tantos y tantos nombres. Así que me ceñiré a mi historia, o a la historia de «Alas de mar y prosa». Cuando salí del Bukowski, ya con el culo curtido y bien bregado, habiendo sido hasta camarero de tan mítico sitio, me puse a juntar textos de aquí y de allí, que hicieran un todo que al juntarlos contaran un poco el cuadro que ha sido mi vida en mi primer cuarto de siglo. Si hay un adjetivo que pueda definirme creo que ese es desordenado. Así que el libro tenía que ser así. Por otro lado, no quería ceñirme a las poesías. Tengo la obstinada teoría de que una poesía (en especial las cortas) puede leerse perfectamente a través de la pantalla del ordenador, sin embargo los textos largos, las parrafadas y los relatos resultan cansados a través de la pantalla. Así que cuando hice la selección decidí meter, sobre todo, escritos a los que el papel les sirviera para facilitar su lectura. He de decir que en los textos más personales siempre he tendido a explayarme, por lo que se me hizo sencilla su elección. Cuando hice el recopilatorio entre toda

la marabunta de letras que había ido coleccionando, solo eché en falta dos textos que tenían que completar una parte importante de toda mi historia. «Hermanos de Sangre» y «Camarera de las estrellas» fueron los últimos que escribí, con todo lo demás ya «ordenado», y que encajé en el último momento antes de pasarle el documento Word a Gsus Bonilla.

Como ya he dicho, Gsus siempre ha estado ahí. Y cuando recogió mi pase y se puso a maquetar el manuscrito recuerdo que me insinuó ordenarlo de alguna manera, las poesías con las poesías, los relatos con los relatos, etcétera. Pero le dije que no, le dije que era importante el desorden porque es parte de mí. Porque nunca sé si lo próximo que escribiré será un beso o un vómito y me gusta que sea así. Impredecible, hasta para mí. Gsus lo maqueó y se marcó esa portada que recuerdo que le dije: es preciosa joder, darte las gracias no va a ser suficiente. Luego me lo devolvió todo bien empaquetadito, y con él me fui a un recital que hice en el Pipo junto a Carlos. Allí estaba Marcus, que había creado la editorial «Ya lo dijo Casimiro Parker», y que por aquel entonces solo había sacado 4 libros, creo recordar. Se lo di con timidez. No era un libro de poesía, y me interesaba casi más saber su opinión y consejo sobre qué hacer con ello que pedirle explícitamente que me lo publicara. No creí que fuera a ser tan sencillo. A los dos meses, en otro recital en el Pipo, Marcus me dijo que me lo iba a publicar él, si yo estaba de acuerdo. Y joder, claro que lo estaba, cómo no estarlo.

Si algo aprendí en la escuela de cine, es que si alguien, un productor, se juega su pasta apostando por ti, más vale que no le hagas perder dinero. Es algo que para mí ha sido importante en todo este tiempo, y que me ha preocupado desde el momento en que Marcus (e Isa, pues llevan juntos la editorial) pusieron sobre la mesa la apuesta por publicarme. El libro, y esto es algo que creo que nos sorprendió a todos, se vendió con cierta rapidez, teniendo en cuenta el don nadie que era y que en la mayoría de las partes sigo aun siendo. A ello ayudó, sin duda, la explosión del Corazones, un vídeo que hice a medias con Patty hace ya unos años y que (voy a mirarlo para ser exacto) hoy tiene 493.809 visitas en el youtube. Supongo que eso facilitó en gran medida el que el libro se vendiera tan soprendentemente bien.

Y bueno, Marcus me dijo que si no tenía otro libro sacaría segunda edición. Yo no sé qué decir, porque nunca esperé llegar a esto. Por alguna razón, siempre metí la literatura en un regazo del cine y nunca pensé que publicaría un libro en lugar de rodar una película. Pero ha sido así, y lo único que puedo hacer es disfrutarlo y dar gracias, a los que han hecho posible tanto su escritura como su publicación, y a toda la peña que lo ha comprado jugándosela con un auténtico novato y dejándose su pasta y tiempo en leerme. El libro, es lo que es, mi desorden paginado, con retazos de mi Palencia natal y mucho Madrid desdibujado, con homenajes explícitos o recuerdos inexactos en la medida de mis posibilidades a los héroes que he podido conocer: mis padres, mi familia, mis amigos, y alguna chica que me sigue quitando el hipo y los fantasmas de encima. Hay un poco de todos, y he tratado de que estuvieran allí porque son las mejores personas que conozco, mis cómplices y mis aliados. Poco más. He tenido suerte de haber crecido con una generación de escritores que están revolucionando la poesía, y a la vez haber tenido tanto que contar por haber tenido la oportunidad de vivirlo. Soy un tipo con suerte. Sí. Es lo que saco en claro ahora que ya lo he escrito


Punto de
vista



El mundo es una obra de ficción

Juan Ángel Juristo

El modo en que una obra de arte se desarrolla en un tiempo determinado, todo ello al margen de su valía como tal obra de arte, tiene mucho de fascinante y remite de forma constante a la manera en que se desenvuelve esa atmósfera social específica que los alemanes llamaron en su momento *Zeitgeist*, el Espíritu del Tiempo, y cómo esa obra encaja o no en ese modelo. Ni que decir tiene que, luego, con el vaivén propio de los avatares del gusto, esa obra, preterida en su momento, o no lo suficientemente apreciada, se revaloriza y una sensación de justicia, sea retrospectiva, se adueña de ese ánimo reivindicativo. Valga todo esto como constatación del destino de una obra editada muchas veces en estos últimos veinte años y que vuelve ahora a ser noticia porque ha sido editada por Anagrama con motivo de la aparición del número 500 de su colección de Narrativas. La obra en cuestión, *Antagonía*, de Luis Goytisolo, aparece por primera vez en un solo tomo, inmenso. La última edición, estuchada, correspondió a los dos tomos que publicó Alfaguara en 1998, y se edita con ánimo canónico, es decir, con la intención de que de una vez por todas se reconozca su valía como una de las obras más importantes de la literatura española de la segunda mitad del siglo XX, una obra insólita que, sin embargo, cuarenta años después de ver editada su primera parte, *Recuento*, no ha sido reconocida en lo que merece.

Esta afirmación, sin embargo, requiere un matiz. Si uno se preocupa de sumergirse en la tarea gozosa y un tanto agotadora de echar mano de las hemerotecas descubriremos que desde su aparición en 1973 de la primera entrega, *Recuento*, en Seix Barral, la edición lleva la impronta de haber sido hecha en México, ya se

---

Luis Goytisolo: *Antagonía*. Editorial Anagrama, Barcelona, 2012.

hablaba de la importancia de la obra como referente innovador, e incluso se decía que «su influjo será sin duda decisivo para la labor de quienes escriban en las próximas décadas». El finado Rafael Conte, quien gustaba de resaltar una obra literaria refiriéndose a ella en su duración en el tiempo, preferentemente contado en décadas, dijo de *Antagonía* que «es la mayor empresa narrativa de los últimos lustros de la historia española, aunque casi nadie lo sepa o quiera decirlo así». Y como él la mayor parte de los críticos habidos en España con cierto renombre y decenas de profesores de cátedras españolas y, preferentemente, de hispanistas en Universidades norteamericanas y canadienses. El último, Ignacio Echevarría, estudioso de la obra de Luis Goytisolo, quien ha prologado la edición de Anagrama, realiza, por otra parte, un giro apreciable en la valoración de *Antagonía.* Sin renunciar a la labor de resaltar su valía como referente innovador, comienza a preguntarse, en un lúcido ejercicio de contextualización, sobre los motivos de que esta obra no haya alcanzado la resonancia que su leyenda debería haberle otorgado desde su aparición en los primeros años de la década de los setenta.

Creo que preguntarse por la razón de esta supuesta contradicción, y en esto sigo la estela de Echevarría, supone adentrarse en los entresijos de cómo era el mundo literario español en los tiempos en que apareció la primera parte de esta obra, *Recuento*, y cómo esta obra participó en la renovación necesaria que tenía que darse en la literatura española del momento pero, a la vez, llevaba en ella una dificultad que hizo que fuera relegada a favor de otras. Sin embargo, no habría que olvidar otros motivos, como el dilatado tiempo en que aparecieron las sucesivas entregas hasta completar la tetralogía, *Los verdes de mayo hasta el mar* (1976); *La cólera de Aquiles* (1979) y, finalmente, *Teoría del conocimiento* (1981). Un tiempo muy dilatado, justo el que se extiende desde el tardofranquismo a los meses previos a las elecciones en que ganó por mayoría absoluta el PSOE de Felipe González, es decir, los años de la transición política, unos años llenos de una vitalidad pasmosa, llenos de transformaciones inusitadas y necesarias, unos años que repercutieron en el modo en que comenzó a ser valorada la obra literaria. Son los tiempos en que se publican las obras que renuevan la narrativa española, obras de Luis Martín Santos,

de Juan Goytisolo, de Juan Benet, de Miguel Espinosa, por no hablar de autores de la generación de posguerra, como Camilo José Cela o Gonzalo Torrente Ballester que, en sus novelas de aquel decenio, pasaron del realismo a la experimentación sin problema alguno, en una especie de impulso de metamorfosis tan intenso que Pere Gimferrer llegó a referirse a él en términos casi épicos cuando afirmó que aquellos años la narrativa española fue uno de los experimentos más notables de la literatura mundial del momento. Esa explosión venía del decenio anterior y tenía su origen en el *boom* de la narrativa latinoamericana, forjado en gran parte, no conviene olvidarlo, en la Barcelona de aquellos años. Fue la primera vez, desde la Guerra Civil, que el lector podía enfrentarse a narraciones en español en ajustada sintonía con lo que se hacía en los Estados Unidos o en Europa, una literatura que empleaba técnicas, modos y maneras muy alejadas del realismo tradicional español, del costumbrismo o del socialrrealismo que por entonces se estilaba entre los opositores de izquierda, una literatura tan brillante que sepultó la carrera de autores españoles que experimentaron en esos años pero que estaban muy lejos de la órbita de sus colegas latinoamericanos. Es el caso del Alfonso Grosso de *Ines just coming* o de *Guarnición de silla*, de gestos y recursos faulknerianos, pero cuyo nombre se asociaba a los autores realistas de los años sesenta, Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Carmen Martín Gayte, desde luego, el Rafael Sánchez Ferlosio de *El Jarama* e incluso Juan y Luis Goytisolo, el Luis Goytisolo de *Las afueras*, novela muy celebrada en su momento. Pero no sólo esto: la influencia del *boom* palió la estrella de carreras literarias que se suponían fulgurantes, como la que idearon gentes como Gil de Biedma o Carlos Barral con Juan Marsé: a pesar de su éxito, es seguro que éste, que apareció casi como una estrella solitaria en su momento, tuvo que abrirse paso luego entre una maraña de obras maestras surgidas en el español de veinte repúblicas sudamericanas, lo que le restó fuerza.. Y como él todos aquellos que quisieron renovar la narrativa española de aquellos años. Aquí surge *Recuento*, primera obra de una tetralogía que Luis Goytisolo concibió en la temprana fecha de 1963, y que no se parecía en nada a lo que hasta entonces se había hecho en la novela española. De por aquel entonces (1972) es, también, *La*

saga fuga de JB, de Torrente Ballester y *Escuela de Mandarines* (1974), de Miguel Espinosa, de tan distintos destinos. Estas tres obras se enmarcan en unos años previos a la muerte de Franco que conocieron en el mundo del arte un empuje y unos planteamientos de gran fuerza y originalidad. Digo, estas tres obras, correlativas en sus años de aparición, conocieron destinos muy diferentes, siendo la de Torrente Ballester la que pareció llevarse el aplauso de muchos historiadores de la literatura y del público. Por otro lado el caso de la suerte de la obra de Miguel Espinosa es conocido por estar recluido en el limbo de los autores de culo. ¿Y la obra de Luis Goytisolo? Desde aquel primer *Recuento* su prestigio no dejó de aumentar hasta el punto de ser considerada una pieza clave de la experimentación en lengua española. Pero sucede que el prestigio no se corresponde muchas veces con el magisterio que se le supone y en esto *Antagonía* puede ser considerada una obra preterida en lo que vale. Ignacio Echevarría, en una conferencia que dictó en el Instituto Cervantes de Nueva York en el año 2000, se refirió a ello achacándolo a un pacto cultural que se desatendió del carácter radical y subversivo de esa renovación hecha por algunos autores y premió un nuevo consenso establecido entre los agentes culturales y el público, donde se premió la narratividad y un concepto de cosmopolitismo un tanto sospechoso. Sin discrepar de esas afirmaciones convendría recordar que ese pacto al que alude Echevarría, de haberse producido, tuvo que crearse muchos años después, en el año 92, año de la Expo, la cosa era evidente porque existía una industria editorial fuerte y plenamente establecida, pero no desde luego en el año 75, año de la muerte del dictador, y que había que achacarlo a otros factores con los que no contamos. Convendría no olvidar, en este orden de cosas, que ese año 1975 es aquel en que se publica *Là verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza, y que esta novela sí tuvo un impacto enorme en el público. Las razones de ese impacto sobrepasan la intención de este artículo, por lo que no hay que mucho que añadir si no es dejar constancia de ello. Lo que es significativo es que la mayoría de los estudiosos de la reciente literatura española hayan establecido como convención el otorgar a esta novela de Eduardo Mendoza el extraño honor de inaugurar lo que se dio en llamar «nueva narrativa española» años después y cuyas caracte-

rísticas, donde sí caben las categorías apuntadas por Ignacio Echevarría en gran parte aunque sin agotar el fenómeno, se dirigían a una modernidad que no se caracterizara por la imposición de un estricto canon vanguardista. En realidad, quizá sin saberlo, se respiraba ya la atmósfera posmoderna donde la renovación se aliaba a la incorporación, mediante el guiño cómplice, un tanto cínico, a estructuras narrativas convencionales. En este sentido sí podría afirmarse que esa atmósfera propició la defunción de la renovación más radical.

Pero incluso esa atmósfera no explica del todo lo que ocurrió con *Antagonía*, una obra que sería injusto encuadrar en la experimentación de los setenta porque su complejidad va mucho más allá; es más englobadora con respecto a la tradición: se encuentran en ella deudas con Dante muy evidentes, parodias de las maneras de nuestra literatura del Siglo de Oro, de los lenguajes oficiales franquistas, el de la oposición al Régimen, en un ejercicio inteligente de ocultamiento y desvelamiento constante que hace de esta novela una *rara avis* dentro de nuestra tradición. Es creo que en la suerte de *Antagonía* se dieron unos factores, y se están dando, poco propicios a entender el legado que nos propone esta obra. *Antagonía* es una obra larga, densa difícil, y ya se sabe que el común de los lectores no sigue aquel dictado de Paul Valéry que decía que la mayoría de los libros que había leído en su vida habían sido difíciles precisamente por el hecho de serlo; si a eso se añade que la obra se distancia tanto de la experimentación un tanto obligada y gratuita de muchos autores de los setenta como de la narratividad al uso que propugnaron muchos contemporáneos, es decir, que siguió realizando una obra con criterio independiente de cualquier tribu y a esto añadimos la discontinuidad de las entregas de que consta la tetralogía, que se extiende casi una década, podemos llegar a pensar que todo conspiraba para que la obra quedase arrumbada en el limbo del reconocimiento de unos cuantos *happy few*, restara en ese lugar gaseoso que ocupan los autores de culto, por ejemplo, Miguel Espinosa, que alguien intenta desempolvar cada cierto tiempo, y, sin embargo, la cosa no ha sido así. *Antagonía* no ha corrido ese destino y la obra no ha hecho más que crecer en prestigio según pasa el tiempo. Convendría preguntarse la razón de que esto sea así.

Antes aludí a la complejidad de la obra. Creo que *Antagonía* es un ciclo narrativo, podría tomarse así si consideramos en esa palabra obras como *El hombre sin atributos*, la narración inacabada de Robert Musil, o *A la busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, que se inscribe dentro de una tradición inexistente en España, la de la literatura de alto estilo, la de la literatura de contenido intelectual. Desde luego, y eso se nota sobre todo en *Recuento*, la primera entrega, la intención de Luis Goytisolo se asemeja a aquella que tuvo en mente Joyce cuando escribió *Retrato del artista adolescente*, es decir, dar cuenta de una *Künsterroman*, una novela donde el protagonista es un artista, y que posee las características de la narración iniciática clásica pero con unos matices que la hacen diferente, única; así, el rechazo obligado al ambiente social que al protagonista le toca vivir. En este sentido los destinos de Stephan Dedalus y Raúl Ferrer Gaminde se asemejan en ese rechazo al ambiente recibido y, sobre todo, y ahí reside su importancia, en el enfrentamiento de ambos con el legado estético de la época, como bien vieron David Herzberger y Mari Carmen Rodríguez Marginot en un artículo, *Luis Goytisolo´s Antagonía: A Portrait of the Artist as a Young Man*, publicado en la Revista Canadiense de Estudios Hispánicos en 1988.

Lo del enfrentamiento con el legado literario del momento es crucial para adentrarse en *Antagonía*. De ahí que lo resalte con cierta insistencia. La obra está construida al modo de un palimpsesto donde se juntan diversos y distintos modos de expresión, lenguajes múltiples, que son rechazados por igual. Si en Joyce el rechazo suponía la aceptación de otros rumbos del momento, la obra de Ibsen, sin ir más lejos, en Luis Goytisolo ese enfrentamiento se produce tanto con el lenguaje mixtificado de la alta burguesía catalana de posguerra como con la estética social-realista de los años 50 y 60 que dominaba el panorama literario español. Tengo para mí que en esa recurrencia al palimpsesto el ejemplo a seguir fue el de Claude Simon, el autor de *La batalla de Farsalia*, obra clave en ese modo de aventura literaria. Hay cierta correspondencia entre algunos experimentos con el lenguaje que llevó a cabo el *nouveau roman* y *Antagonía*, pero esa semejanza es producto del aire de la época más que de haber seguido el canon de aquel grupo. De ahí que la recurrencia a Claude Simon sea perti-

nente: en ambos casos existe una afinidad de intereses, sobre todo en la manera de enfrentarse al mundo, que desmarcan a ambos autores de su ambiente intelectual más próximo y que hacen de su obra el ejemplo de lo que constituye una aventura intelectual muy personal y de claro radicalismo respecto a su independencia. Ni que decir tiene que esa independencia conlleva muchas veces el silencio del entorno, un silencio que no impide la admiración. Tanto en el destino de la obra de Claude Simon como en el de la de Luis Goytisolo esa ambivalencia se ha dado con cierta profusión.

El rechazo a los lenguajes heredados es parte fundamental de *Antagonía*, pero no la agota. Diría que *Recuento* es en gran parte una novela que ofrece las claves para la formación de un artista y su reclazo de las convenciones pero que las siguientes entregas lo que llevan a cabo es la realización de ese proyecto En *Los verdes de mayo hasta el mar*, cambiamos radicalmente de escenario y de tiempo verbal. La tercera persona de la primera entrega, una especie de disminución de la personalidad del artista, es sustituida por la voz en primera persona, donde Raúl toma notas desde el pueblo costero de Rosas de una novela a cuyos distintos niveles de elaboración asistimos. Vemos de qué manera en esta segunda parte el hilo de lo que define una Künsterroman, que constituía el meollo de gran parte de *Recuento*, ha sido sustituido por la inmersión en una estética propia, inmersión cuyo primer signo es la adopción de la narración en primera persona. El recurso al palimsesto es aquí profuso, correspondiendo a las múltiples notas de la novela que se está elaborando. En cierto sentido *Los verdes de mayo hasta el mar* se dirige con determinación hacia un modo de entender la novela como un juego de referencias metaliterarias: los cambios continuos de perspectiva, por ejemplo, la complejidad de la estructura de la novela donde van desvelándose los distintos modos de elaboración de la narración que está escribiendo Raúl y que acabarán generando una meditación sobre el arte mismo del género, sus limitaciones y grandezas, hacen de este libro un texto difícil, lleno de referencias ocultas, pero uno de los pocos ejemplos en la literatura española donde se ofrece una reflexión sobre la materia de la que se está escribiendo en el texto mismo. Es significativo que la obra fundacional de la novela

moderna, *El Quijote*, abunde en ello y que, luego, en nuestra tradición, esa reflexión desaparezca hasta tiempos muy recientes, ya en otras órbitas, como ocurre con la vuelta de tuerca posmoderna o en la literatura de clara intención metaliteraria. Esta segunda entrega de *Antagonía* supuso un aldabonazo en nuestra tradición. También contribuyó a la leyenda de la novela como obra de lectura de extrema dificultad.

Sensación paliada cuando en 1979 se publicó *La cólera de Aquiles* donde muchos quisieron ver un retorno del autor hacia una novela de corte lineal, más simple, donde se entraban en terrenos, como el erotismo, más acorde con la sangre de la tierra. Esa impresión, de grata primera lectura, no debería ocultar la extremada complejidad de esta novela que cambia el escenario de Rosas por el de Cadaqués y los avatares de Raúl, aun fueran avatares relativos a la gozosa manera de hacer una novela, por los de Matilde Moret, que relata su vida desde su infancia en la finca de Aiguaviva , su etapa en el colegio de monjas, luego sus escapadas parisinas, sus experiencias amorosas con su marido, el descubrimiento de la homosexualidad, sus relaciones con su amante, Camila, hasta que llega el hombre que romperá esa armonía, Roberto, y que sumergirá a Matilde en un recuento de sus propias experiencias vitales, casi como una metáfora de lo que es el proceso creador en la literatura, para crear otro personaje libre de las ataduras del pasado. Esta semejanza entre el proceso psicológico en que se embarca Matilde Moret y la creación literaria tiene su correlato, aun sea irónico, en la presentación, otro recurso cervantino, de una novela dentro de la narración. Se trata de *El Edicto de Milán*, una novela que Matilde Moret escribió bajo el pseudónimo de Claudio Mendoza, y que relata las aventuras de una mujer Lucía, entre bohemios imposibles y revolucionarios de pacotilla en el París aquel de mayo del 68. La complejidad de la novela se amplía en círculos cada vez más amplios a partir de aquella primera entrega de *Recuento*. Así, las referencias a la numerología del tres y del nueve, que remite a gestos pitagóricos, *El Edicto de Milán* está estructurado en ese juego de tríadas, pero también, sobre todo, a los círculos de los que se vale Dante en su visión geométrica de los tres estados celestiales. Todo ello sin olvidar la profunda ironía de que se vale el autor a la hora de valorar

los referentes de los que se vale la propia creación: así, el título del libro, *La cólera de Aquiles* remite a un inexistente cuadro de Poussin y *El Edicto de Milán* a algo que nunca se dio. Juego, travesura, texto que incluye a su vez su propia crítica, esta entrega de *Antagonía*, con ser de más fácil lectura en apariencia, constituye la pieza clave que desembocará en la última entrega *Teoría del conocimiento*, donde se ofrecen las conclusiones de la aventura vital, vale decir, literaria de Raúl Ferrer Gaminde.

Teoría del conocimiento finaliza el ciclo de *Antagonía* como sólo podía hacerse después de lo expuesto: desde la aceptación del poder de lo literario y la construcción de ese universo, aunque sea escribiendo con el papel higiénico de la prisión en la que está recluido Raúl por militante comunista. Hay en este libro una clara alusión, como metáfora, al destino de Cervantes y su obra, también de lo que vale escribir en España, y es desde esa humildad donde, parece decirnos Goytisolo, se construyen universos fulgurantes. En cierta manera la cárcel juega en esta entrega la misma función que el entorno familiar en la infancia de Raúl, vale decir, una normatividad que merece la pena ser discutida a través del poder de la ficción, un poder que llega a cuestionar al propio Luis Goytisolo en una especie de confrontación con las tesis de Raúl Ferrer.

Hay en *Antagonía* todo un mundo que podría resolverse en un ramillete de juegos y referencias metaliterarias, algo que daría para muchas tesis, pero sus constantes alusiones al ejemplo cervantino, las referencias a Dante, hacen que esta obra se inscriba en los recodos de una tradición más profunda, donde la conciencia sobre el material que emplea el autor no tiene porqué implicar de antemano la posibilidad de un juego literario sin más. Luis Goytisolo no es un autor proclive al pastiche posmoderno y *Antagonía* es una obra llena del principio la final de una reflexión nada complaciente sobre la condición humana y el ejercicio del poder. La lectura del libro, múltiple, admite tantas versiones como se quiera, es parte de la fascinación de la obra y con ello se cuenta desde que se gestó, pero creo que lo que demarca esta obra de muchas de las ques e publicaron en los años obligados del experimentalismo es la seriedad con que la narración afronta el drama de la existencia, del dolor y de la futilidad de casi todo. Leyendo

Antagonía, comencé con *Recuento* en 1976, me vino siempre a la cabeza, según iba desplegando los misterios de su otras entregas posteriores, el ejemplo del Proust de *A la busca del tiempo perdido*, donde en el último tomo se descorre el velo del conocimiento, de la propia conciencia, mediante la recurrencia al poder salvífico de la literatura. En *Antagonía* se da esa marcada evolución que culminaría la novela en torno a un artista. En último término es lo que definiría a esta novela, aquello que marcaría su excepcionalidad en el panorama literario español. Una excepcionalidad que esperamos sea sentenciada con esta nueva edición, que es más que un homenaje ©

Reelectura de *Nada* en clave barcelonesa

Carme Riera

En 1615, gracias a la segunda parte del *Quijote*, Barcelona se convierte en ciudad literaria. Frente al espacio innominado, ese lugar de la Mancha del que Cervantes no quiere acordarse, Barcelona es un lugar concreto, un topos bien delimitado, la única ciudad en la se detienen caballero y escudero, de la que se nos dan todas las coordenadas geográficas y socioculturales. Sabemos donde se alojan, que comen, a que se dedican durante su estancia barcelonesa, los lugares por donde entran la mañana de San Juan y por donde salen, derrotado don Quijote por el Caballero de la Blanca Luna. A pesar de eso, de Barcelona se lleva muchas cosas, tantas que don Quijote al volver la vista en su camino, cuando la ciudad queda tras de sí, le dirige el piropo que todos conocemos: «Archivo de la cortesía, albergue de los extranjeros, hospital de los pobres, patria de los valientes, venganza de los ofendidos y correspondencia grata de firmes amistades, y en sitio y en belleza, única. Y aunque los sucesos que en ella me han sucedido no son de mucho gusto, sino de mucha pesadumbre, los llevo sin ella, sólo por haberla visto». *Quijote* (II:72.22).

Muchos años después, igual que Cervantes, también Carmen Laforet dirige los pasos de la protagonista de su gran novela *Nada* (1945) hacia Barcelona. Andrea llega desde su pueblo innominado, de cuyo nombre Laforet no quiere, no debe o no le importa acordarse, del que se nos van dando escasas referencias. Al parecer queda lejos de Barcelona, a muchas horas de trayecto en tren. En el pueblo Andrea ha vivido con su prima Isabel, que se dedica a la cría del cerdo, conserva los libros del padre de la protagonista en el desván y en un viejo armario, la trenza de la madre de esta. Isabel no parece demasiado interesada en que Andrea abandone el lugar, cuya situación bien pudiera estar en La Mancha o en Casti-

lla, aunque no lo sepamos. Por el pueblo, junto a la huerta de Isabel, pasa un río en el que Andrea se baña con el mismo bañador azul que trae a la ciudad, un río que le inspira una descripción lírica muy lograda. La muchacha tiene que tratar de convencer a su parienta «durante dos años en los que mantiene una lucha sorda para que le permita marcharse de su lado y seguir una carrera universitaria.» (108) Pero del pueblo y de su relación con su prima, por parte de padre, apenas se nos dice nada más, como si Andrea tampoco quisiera acordarse. Es Barcelona la que ocupa todo el espacio por el que trascurre la acción. Sabemos el momento exacto en el que la protagonista llega, una noche de octubre y también el momento en que abandona la ciudad, una mañana, muy temprano del mes de septiembre. Viene en tren sola y se marcha en coche acompañada. Con los dos viajes, tanto el de llegada como el de partida se cierra y se abre una expectativa distinta. De la segunda nada sabremos solo que el texto se escribe mirando hacia la primera ya concluida. La etapa barcelonesa supone el abandono de la vida en el pueblo con todo lo que eso significa de ataduras, comentarios, maledicencias y sujeción a los criterios de su prima Isabel, que intuimos –en la novela es muy importante también lo que la narradora calla y lo que el personaje sin palabras manifiesta– y la nueva vida en una ciudad grande, que Andrea ha imaginado muchas veces y en la que cree que se sentirá libre de ataduras, para poder campar a sus anchas. No sospecha que la fiscalización de su tía Angustias será peor que la de Isabel, con quien al parecer, esta no deja de estar compinchada. En una carta, Isabel le ha puesto en antecedentes de la conducta de Andrea en el pueblo: fuma, algo mal visto por la pacata sociedad de la época. Aunque sea, se lo confiesa Andrea a Román, solo para «molestar» y «escandalizar a Isabel, «para que me dejara venir a Barcelona por imposible» (39). Al final de la primera parte, cuando Angustias –qué nombre tan lorquiano, por cierto, tan de *La casa de Bernarda Alba*, con el que Laforet encubre el de su tía Encarnación que también se meterá monja– parta para el convento, Andrea aludirá a sus «ojos vigilantes» y a la necesidad de tener que disimular y resistir.

La estancia barcelonesa de Andrea apenas durará un año y aunque de la casa de la calle Aribau no se «llevase nada» y se fueran de la ciudad a la que había llegado con tantas esperanzas, sintién-

dose frustrada: «Me marchaba ahora sin haber conocido nada de lo que confusamente esperaba: la vida en plenitud, la alegría, el interés profundo del amor» (294), según asegura en la página final del relato, quienes leemos la obra no podemos sentirnos más en desacuerdo, sobre todo si, como yo, consideramos que la amistad con Ena es fundamental y que esa amistad es uno de los temas centrales de la novela. Si en cambio fuera el amor, si Andrea se hubiera enamorado de cualquiera de los hombres que la rodean, estaríamos ante una novela convencional y *Nada* no lo es. En una novela al uso, como tantas otras de la época, Andrea con su bondad y tesón hubiera cambiado los hábitos de los moradores de la casa, la hubiera limpiado y adecentado, domado a Juan que dejaría de pegar a Gloria, que ya no jugaría en la timba de su hermana para llevar dinero a casa, sino que, muy modosita, se dedicaría a cualquier trabajo bien visto y muy femenino, coser o bordar para una *boutique* mientras atiende a su niño. Un trabajo que habría obtenido gracias también a las conexiones de Andrea, que incluso conseguiría que un médico curara a Juan. La protagonista, finalmente, se casaría, previa dispensa de Roma, con su tío Román, algo que su atracción por él, el único de sus parientes que le parece interesante, nos podía llevar a sospechar. Pero no, nada de todo eso ocurre. Andrea tiene poco que ver con las heroínas de ese tipo de novelas bastante leídas en la posguerra, escritas, por cierto, por mujeres y destinadas a mujeres, herederas de las *Pamelas y Clarisas* de la literatura romántica. Los antecedentes literarios del personaje de Andrea se me antojan mucho más cercanos a los héroes de la novela finisecular, caracterizados por la abulia, el desarraigo, la rebeldía, y su actitud de «*flâneur*», un aspecto en el que insistiré, puesto que el *flâneur* es un urbanita paseante, característica que por primera vez en la novela española encarna un personaje femenino.

También Carmen Martín Gaite en un bellísimo ensayo «La chica rara» (1988), hace hincapié en que *Nada* es todo lo contrario de una novela rosa, entonces de moda. Los protagonistas no son los estereotipos a los que esta nos tiene acostumbrados. Ni se desata la pasión entre Andrea y Román, como hubiera sido esperable. No. El amor no es un elemento importante en *Nada*. Sí lo es, en cambio, la amistad.

La amistad femenina, tema de *Nada*

A mi juicio la amistad es el gran tema de *Nada*. La amistad entre mujeres. La amistad de Andrea y Ena, la amistad de Ena y su madre. Una amistad salvadora –Ena salva a Andrea del opresivo ambiente de Aribau y Andrea a Ena de un posible disparo de Román y Ena venga el honor de su madre al dejar en ridículo a Román–. *Nada* de Laforet es, por tanto, también por ese tema, que pocos críticos han destacado, una novela novedosa. La literatura se ha referido desde la antigüedad a las parejas de amigos paradigmáticos, a Aquiles y a Patroclo de *La Iliada*, a Basanio y a Antonio de *El mercader de Venecia*, a Anselmo y a Lotario de *El curioso impertinente*, por poner sólo algunos ejemplos de todos conocidos, sin embargo, aparecen muchas menos parejas de amigas en la literatura clásica. Hemos tenido que llegar a nuestros días para que eso ocurriera, para que los escritores –y más especialmente las escritoras– trataran de la amistad femenina. Quizá porque a lo largo de la historia los hombres han asegurado que las mujeres no teníamos amigas sino rivales, no se han interesado por la cuestión.

No se me escapa que algunos hispanistas como Samuel Amago (2002) han considerado que lo que hay entre Ena y Andrea es homoerotismo e incluso, como quiere Barry Jordan (1993) que Andrea mira con deseo vampírico a Gloria. Quiero recordar que en la España de la época las chicas podían dormir juntas sin que mediara ninguna relación lésbica de por medio –es el caso de Gloria cobijada en la cama de Andrea después de una de las monstruosas palizas de Juan– y era normal que fueran cogidas del brazo, que se abrazaran e incluso en los pueblos que bailaran juntas. Tampoco se me escapa que, como señala Lillian Faderman (1985) que la sociedad tolera e incluso fomenta la amistad íntima entre mujeres, mientras estas no quieran usurpar el papel del varón. De ese modo la posible transgresión lésbica queda enmascarada y nos oculta hasta qué punto estamos o no ante una relación homoerótica. Por eso entiendo que *Nada* haya podido ser leída, a la luz del siglo XX y XXI, como un texto en el que la protagonista practica el lesbianismo sin sexo –el continuum lésbico al que aludía Adrienne Rich, en una frase que ha hecho fortuna– y

que Anna Caballé e Israel Rolón (2011), en su muy documentada biografía de Carmen Laforet, también atribuyen a la escritora. ¿Es un amor al que llama amistad lo que siente Andrea por Ena? ¿Los «te quiero muchísimo» que se intercambian, la angustiosa sensación de desamparo que manifiesta Andrea cuando Ena no la trata, tiene que ver con la pasión que no nombra? Está claro que para la narradora la relación entre las dos muchachas no pasa de la amistad y así, por ejemplo señala que Ena descubre la amistad verdadera gracias a Andrea y el amor gracias a Jaime. (262).¿Acaso Andrea no se lleva de Barcelona el descubrimiento de que Ena es la persona más importante de su vida? ¿No se va de la ciudad porque ella se lo pide y para vivir en su casa?¿No descubre a la vez que puede contar con Ena, como la hermana que no tiene «–tú eres mi hermana», le dice aquella en una ocasión (138)–, y que su familia es la que le hubiera gustado tener? No me parece que tales aspectos puedan ser considerados objeto de sospechosa pulsión lesbica. Ena y su familia significan todo lo que Andrea no tiene y suponen una alternativa normal a la anormalidad de sus parientes con los que, no obstante, guardan ciertos paralelismos. En la familia de Ena también hay una artista frustrada, la madre, Margarita, como en la de Andrea está Román, pero contrariamente a este, Margarita salva su equilibrio personal con la ayuda de su padre primero y luego con su voluntad. El nacimiento de la hija –de nuevo un elemento femenino– constituye el definitivo amarre. A partir de ese momento, la madre de Ena opta por ser feliz. La apariencia de la felicidad (feliz parece el padre, un burgués *comme il faut*, felices los hermanos pequeños, feliz Ena antes y después de haberse liberado de Román, gracias, en parte, a Andrea puesto que esta entra en el piso de su tío muy oportunamente) es consustancial al mundo de Ena, caracterizado por los aspectos positivos. Frente a la oscuridad, suciedad, enrarecimiento, tensión y tristeza del piso de la calle Aribau, el de Vía Layetana es luminoso, limpio, alegre y la generosidad de sus habitantes podría retrotraernos, incluso, a la de don Antonio Moreno, el catalán que acoge a don Quijote en su estancia barcelonesa.

Como don Quijote, a quien se parece un poco, es alta, desgarbada y va desaliñada, insisto en que Andrea sale solo en apariencia derrotada de Barcelona. Escribo como don Quijote porque

aunque en la playa barcelonesa el caballero sea vencido por el de la Blanca Luna, será allí donde recobre toda su grandeza al preferir la muerte a tener que aceptar que Dulcinea no es la más hermosa mujer del mundo. Es entonces cuando por fin el caballero está a la altura de las circunstancias. Andrea, insisto una vez más, se lleva de Barcelona el descubrimiento de que hay un sentimiento más perdurable que el amor, que es, sin o con pulsiones homoeróticas, la amistad.

Unas cartas

¿Y por qué Cervantes y Laforet escogen Barcelona? Creo que por una cuestión bien sencilla ligada a su biografía. Ambos han estado en la ciudad. Me he referido en otro lugar (2005) a los pormenores de la relación de Cervantes con Barcelona, de manera que no voy a mencionarlos de nuevo. Pero sí me interesa señalar que el hecho de que Carmen Laforet llegara de Las Palmas a la Ciudad Condal en 1939 para vivir con sus abuelos, persiguiendo a Ricardo Lezcano, su novio de entonces, con la excusa, ante su padre y su malvada madrasta de terminar el bachillerato y matricularse en la Facultad de Letras, le lleva a situar la novela en Barcelona. Escribe desde Madrid sobre los recuerdos de los lugares que acaba de abandonar y que tiene muy frescos, escribe sobre su experiencia barcelonesa. Tras la lectura de la biografía de Caballé-Rolón, la más completa y pormenorizada de cuantas se han publicado sobre Laforet, comprobamos que su primera novela está trufada de recursos autobiográficos, aunque a mi no me hiciera falta asomarme siquiera a sus páginas para descubrirlo e incluso puedo afirmar que lo supe incluso mucho antes de leer *Nada.*

La mención de la escritora solía ser habitual en casa cuando mis padres se referían a su paso por la Universidad de Barcelona en cuyas aulas habían coincidido con ella durante los cursos 1940-41 y 1941-42, en la Facultad de Letras. Era mi padre el que solía evocar a Carmen Laforet con mayor simpatía aún que mi madre. A mi madre –lo recuerdo bien– las alusiones de su marido a los encantos de Carmen, a su peculiar inteligencia, deje canario, gracia y sensibilidad, la incomodaban un poco aunque nunca se lo

reprochara. Mi madre añadía en aquellos momentos – eso sí – que Laforet iba vestida con cierto descuido, que parecía no importarle su aspecto personal, que era retraída pero que con ella había tenido bastante relación porque solía prestarle el diccionario de griego, mencionado en la novela, que Laforet iba a recoger a su casa, situada cerca de donde esta vivía, en el número 36 de la calle Aribau. Mi padre, que presumía de haber invitado a merendar algunas tardes a Carmen Laforet, solía recibir con alborozo la noticia de la aparición de los nuevos libros de la escritora que en seguida compraba, aunque creo que cuando Laforet se trasladó a Madrid, lo mismo que Andrea, la protagonista de su libro, en 1942, su contacto se hizo esporádico. No sé con exactitud hasta qué punto anduvo enamoriscado de Carmen solo sé –y de eso estoy segura– que entre los compañeros de carrera –Mª Aurèlia Capmany, Néstor Luján, Antonio Vilanova, Josep Palau i Fabra, por citar únicamente a los que después serían conocidos– mi padre escogía siempre a Carmen Laforet, con quien había mantenido correspondencia durante su época universitaria, cuando él volvía a Mallorca.

Recuerdo cuánto me impresionaron las cartas de Laforet que descubrí de adolescente, metidas en un cajón del escritorio de mi padre. Algunos párrafos parecían sacados de *Nada*, a donde parece ser que fueron a parar. La descripción de las manos de Yela, un profesor de filosofía que daba entonces clases en la universidad barcelonesa sirven para describir las de Juan. También me pareció curiosa la insistencia de Laforet en su pereza. No le podía pasar unos apuntes que mi padre, retenido en Palma por una gripe, le pedía porque no había ido a clase. Se había dedicado a vagabundear por la ciudad, «algo que tanto me gusta», puntualizaba. La pereza de Carmen Laforet debía de ser proverbial entre sus amigos porque también varias cartas de mi madre a mi padre aluden a ella. En una cuenta que, a propósito de unas reuniones en casa de Jaume Regás, también compañero de curso y tío de la escritora Rosa Regas, Carmen Laforet quedó encargada de disertar sobre un tema literario, pero esa disertación nunca tuvo lugar… En otra escribe: «Carmen Laforet me dice que te diga que te ha escrito pero ha olvidado mandarte la carta, te la dará cuando te vea».

El paso de Carmen Laforet por la Universidad de Barcelona fue corto, apenas dos cursos (40-41/41-42), pero la huella que dejó junto a su inseparable amiga Linka Babecka, a la que dedica *Nada* y que da pie al personaje de Ena, fue más duradero. Linka, que pertenecía a una familia polaca que se había refugiado en Barcelona huyendo de los nazis, trastornó el corazón de más de uno y, en especial, el del poeta Palau i Fabra, que siempre andaba por las nubes. Tanto es así que un buen día en que estaba sentado en un banco del patio de Letras de la Universidad de Barcelona, pensando en las musarañas o en la musa Babecka, pasó por allí el Rector. La Universidad española de los cuarenta –con la silla vacía para que se sentara simbólicamente el estudiante caído por Dios y por España– era muy distinta de ahora en la que lo muchachos y las muchachas suelen tratarnos con la misma confianza y deferencia que mantienen con un televisor encendido que estuviera al fondo de la sala. En la Universidad de los años cuarenta los alumnos se levantaban cuando entraba el profesor en el aula y lo mismo era costumbre que hicieran cuando se lo encontraban en cualquier otro lugar. Hemos dejado, pues, a Palau sentado en el patio de Letras pensando en las musarañas y el rector pasando por allí. –Levántese, botarate – Levántese...! ¿Es que no sabe usted quien soy? –No, dijo Palau medio adormilado, levantándose con esfuerzo– Pues sepa usted, gran tunante, que soy el Rector Magnífico de esta Universidad, el Excelentísimo Señor Doctor don Francisco Gómez del Campillo. –Bien, muy bien... –acertó a decir Palau, ante la hilaridad de las chicas – entre ellas Linka y mi madre que contemplaban la escena.

Poco antes de morir, en 2008, Palau todavía me aseguraba: «La culpa de que Linka no me hiciera ni caso la tenía Carmen Laforet». Ya sabemos que algunos hombres se empecinan en atribuir sus fracasos amorosos a causas que nada tienen que ver con su persona valerosa y los poetas no son una excepción. Palau dejó unos versos inéditos dedicados a su amada: «Linka Babecka /Nom estrany/maligne,/ misteriós/ Subtil enigme.»

En el homenaje a Carmen Laforet que tuvo lugar en la Universidad de Barcelona en 2004 con motivo de su muerte, el profesor Antonio Vilanova dio una conferencia sobre «Carmen Laforet y la universidad de la época», en la que pudo dar muy pocos datos

de la escritora en las aulas y los que ofreció ya los conocía por mis padres. No deja de resultar curioso el parelelismo que se establece con Andrea que a penas se refiere a la universidad ni a las asignaturas que cursa ni a sus profesores. De las clases tan solo nos dice que al principio ocupaba el último banco, retraída, después cuando se hace amiga de Ena, esta le guarda sitio. Únicamente se mencionan lugares: «el bello edificio» de la universidad, el patio de Letras, los claustros de piedra por donde le gusta pasear con Ena y en especial la verja en la que se apoya en dos ocasiones, una, sola y mojada por una lluvia intensísima al principio de la novela, correlato de su falta de autoestima, desamparo y desolación, y la otra al final, junto a Ena.

Barcelona consustancial a *Nada*

Muchos años después de su paso por las aulas barcelonesas, Laforet publicó en el periódico *El País* (27/III/1983) el artículo «Barcelona, fantasma juvenil», en el que asegura que la ciudad es un mero telón de fondo de *Nada*: «Un telón de fondo en el que tintinean tranvías y pasan luces y colores de las estaciones del año... Un fantasma que aparece por sugestión singular a los ojos de algunos lectores y desde luego a los míos. Pero cuando quiero apresarla en textos... se esfuma y me deja sin referencias para dar una charla sobre ella» ¿Es tan solo eso Barcelona? ¿Tiene razón Carmen Laforet? Creo que no. ¿Qué significa pues Barcelona, qué implica, qué supone? ¿Y qué es lo que nos quiere transmitir de Barcelona Laforet a propósito de Andrea?

En primer lugar, creo que la ciudad era el espacio idóneo para mostrarnos el carácter de Andrea. Solo en ese marco –por otro lado característico de la novela europea a partir del siglo XVIII– nuestra heroína, como tantos otros personajes novelescos que llegan a la ciudad desde el medio rural, porque es la ciudad y no el campo la que se convierte en espacio para la aventura– podía hacer patente su desarraigo, su hambre y su frustración. Ha sido Walter Benjamin quien, a propósito de su ensayo sobre Baudelaire, ha ofrecido las pautas todavía vigentes para relacionar y ensamblar los personajes con respecto a la nueva iconografía

urbana que ya no resulta mera descripción heredada del costumbrismo sino que deviene simbólica. Alguno de los *topoi* relevantes detectados por Benjamin en Baudelaire pueden ser aplicados a *Nada*. No me refiero a la luz de gas, ni a la dama fugitiva –que sí encontramos por ejemplo en la narrativa de Oller (Bonet, 1977) concretamente en *La papallona*, de la que Zola (1886) escribió «Barcelone s'agite dans les descriptions avec une realité intense»– pero sí a la multitud y el crepúsculo, presentes y altamente rentabilizados también por Mercè Rodoreda en *Aloma*. Laforet, por su parte, a sabiendas o no, ha incorporado, al iniciarse la novela, a Andrea entre la multitud. Entre la masa la muchacha se siente a un tiempo asombrada y curiosa, dispuesta sin embargo a la aventura que implicaba llegar sola a la estación de Francia, entonces la más importante de la ciudad y hoy prácticamente en desuso: «El olor especial, el gran rumor de la gente, las luces siempre tristes, tenían para mí un gran encanto, ya que envolvía todas mis impresiones en la maravilla de haber llegado por fin a una gran ciudad, grande, adorada en mis sueños, por desconocida. Empecé a seguir –una gota entre la corriente– el rumbo de la masa humana, que cargada de maletas se volcaba en la salida [...] Un aire marino pesado y fresco, entró en mis pulmones con la primera sensación confusa de la ciudad: una masa de casas dormidas; de establecimientos cerrados; de farolas como centinelas borrachos de soledad. Una respiración grande dificultosa venía con el cuchicheo de la madrugada. Muy cerca, a mi espalda, enfrente de las callejuelas misteriosas que conducen al Borne estaba el mar.» (12)

Que la protagonista ande sola por la ciudad, en plena noche, en un coche de caballos –estamos en la posguerra y apenas hay taxis, que funcionan, como el automóvil de Jaime, el novio de Ena con gasógeno–, abre una perspectiva de lo más alentadora y nos pone en guardia ante una situación inusual, más aún cuando quien la protagoniza es una jovencita e intuimos que estamos al comienzo de una aventura tal vez peligrosa. Unas páginas más adelante Angustias avisará a Andrea de los peligros que encierra la ciudad («Si yo no me ocupara de ti para todo, tú en Barcelona encontrarías multitud de peligros» (26) No sé si hay en esas primeras páginas un guiño a alguno de los textos que pudieron impresionar a Laforet. Me refiero en este caso a *El escándalo* de Pedro Antonio

Alarcón, que se abre también con el paso de un carruaje. Pero como casi siempre en *Nada* las cosas no son lo que parecen. Las calles de la ciudad resultan mucho más acogedoras que el piso de sus parientes. El piso –«gótico»– de Aribau, no en vano *Nada* se ha relacionado con la novela gótica, como demuestra Aileen Dever, espectral y macabro, es un auténtico nido de víboras. Si salvamos a la trastornada y tierna abuelita, que a mi juicio tiene algo de la María Josefa de la *Casa de Bernarda Alba*, el resto de sus habitantes son terroríficos. Juan y Román, al parecer son trasunto de los tíos de Laforet que viven en el piso con sus abuelos: el tío José María, aficionado al violín y con los nervios a flor de piel desde que estuvo en la cheka –según documentan Caballé y Rolón en la biografía ya mencionada (178)– y el tío Luis pintor, casado con una chica muy aficionada a los juegos de naipes, como la Gloria de la ficción, y madre de un bebé, niña y no niño, para variar, la criada Antonia que encubre a la malhumorada muchacha de servicio de los Laforet y la tía Angustias que ya conocemos. Además de Trueno, el perro y el ancianísimo gato, inspirados ambos en los que conviven con la familia. Frente a la ciudad de anchas calles vacías, con el centro lleno de luz, tal y como Andrea lo ha imaginado, el trayecto se le antoja de una gran belleza. Es octubre y los árboles de la calle Aribau están llenos de espeso verdor y la calle silenciosa. Laforet la describe con su peculiar estilo basado en la adjetivación metagógica y sinestésica, quizá aprendida de sus lecturas de Gabriel Miró. Consta que una redacción sobre el autor del *Obispo Leproso* le valió un premio en el instituto.

Laforet sabe utilizar con eficacia los distintos ambientes urbanos para plantear y resolver en ellos importantes nudos de tensión. El barrio chino, por ejemplo, sobre el que le ha prevenido Angustias en un magnífico recurso de anticipación, «Hay unas calles en las que si una señorita se metiera perdería para siempre su reputación. Me refiero al barrio chino... (p. 58), llamando la atención de Andrea que pregunta un tanto malévola: «–¿Qué hay allí? Angustias me miró furiosa –Perdidas, ladrones y el brillo del demonio, eso hay. (Y yo en aquel momento, me imaginé el barrio chino iluminado por una chispa de una gran belleza)» (59)– se convierte en un espacio clave. Andrea en la segunda parte de la novela, persigue

a Juan por las callejas del barrio chino cuando este, enloquecido, va en busca de Gloria, creyendo, equivocadamente, igual que los lectores, que se dedica a la prostitución, quebrando la expectativa cuando la encontramos jugando a las cartas. El itinerario que conduce desde Aribau hasta el corazón de las calles prohibidas, plaza Universidad, Ronda de San Antonio, Tallers, Ramalleras, Ramblas, Carmen, Mercado de San José, Hospital, de nuevo Ramblas, Conde de Asalto hasta dar con el lugar, la lechería de la hermana de Gloria, están llenas de gente en verdad grotesca, como máscaras de carnaval. Laforet describe el ambiente con su acostumbrado estilo sinestésico: «Mis pensamientos temblaban» (...) «Había una gran tristeza en las débiles luces amarillas» (...) «La música aturdía en oleadas agrias, saliendo de todas partes, mezclándose y desarmonizando», etc, etc. (p. 175).

Los bajos fondos barceloneses han sido y son todavía –baste con recordar *Todo sobre mi madre* de Almodovar– una referencia internacional de la ciudad que ha subyugado sobre todo a novelistas extranjeros y han propiciado una imagen de Barcelona ligada al malditismo. También Genet y su *Journal du voleur* (1948) o Jorge Bataille, que nos dio dos novelas de ambiente barcelonés *Le bleu dans le ciel* (1957) y *Et sur la terre* (1976), son otras muestras, pero hay muchas más, desde Francis Carco a Michel Deon. Aunque mucho antes que ellos, el escritor catalán Josep María Planes publicaría la obrita *Les nits de Barcelona* (1926), donde distingue dos tipos de literatura: la del distrito quinto, o sea de los bajos fondos y la burguesa del paseo de Gracia. En realidad Planes pretendía polemizar con otro escritor Francesc Madrid, quien, a través de la revista *L'Esquella de la Torratxa* (1926) había defendido aquel mismo año la necesidad de tratar sobre los bajos fondos, ya que el ambiente magnífico que ofrecía el barrio chino, nombre con el que al parecer Madrid bautizó el distrito V, propiciaba que un gran novelista lo tratara e incluso sostenia que la internaciolización de la literartura catalana dependía de ese tratamiento (Castellanos, 1991). En efecto, el distrito quinto ha sido incorparado a muchas de las novelas que tratan de Barcelona. Aparece en algunas de Marsé, aunque él prefiera el Guinardó, en las de Mendoza, en las negras de González Ledesma o de Andreu Martín y por descontado en la gran novela de Barcelona que es *Vida privada*

(1932) de Joan de Segarra, que, como Laforet, retrata los barrios bajos y los altos de la burguesía con torre en Pedralbes o en la Bonanova.

Andrea baja en la segunda parte al barrio chino y sube en la tercera al elegante barrio de la Bonanova para asistir a la fiesta de Pons que vive al final de la calle Muntaner, en una casa espléndida, aunque las flores de su jardín «huelen a cera y a cemento» (217), algo que nos pone en guardia. Su incipiente historia con Pons se ve frustrada desde el momento en que ella llega a la fiesta y se siente fuera de lugar. No va vestida como las demás muchachas y es la primera vez que penetra en el mundo «que giraba sobre el sólido pedestal del dinero y de cuya optimista mirada me habían dado alguna idea las conversaciones de mis amigos. Era la primera vez que yo iba a una fiesta de sociedad» (217). Las impresiones de Andrea se nos transmiten del modo más certero, casi siempre gracias a su recurso favorito, la sinestesia: «Me acuerdo del portal de mármol y de su grata frescura. De mi confusión ante el criado de la puerta, de la penumbra del recibidor adornado con plantas y con jarrones. Del olor a señora con demasiadas joyas que me vino al estrechar la mano de la madre de Pons y de la mirada suya, indefinible, dirigida a mis viejos zapatos, cruzándose con otra anhelante de Pons que la observaba» (218).

Andrea no participa de la fiesta. La observa desde la marginalidad, como la *flâneur* que es desde la frontera que le ofrecen, de entrada, sus zapatos. Un elemento que me parece clave y que tiene que ver con el cuento de «Cenicienta». Pero los de Andrea no son de cristal ni de tacón de aguja, elegantes, como los de las muchachas de la fiesta, ni constituyen el pasaporte para la felicidad que el matrimonio con el príncipe habría de otorgarle a Cenicienta. Andrea utiliza los zapatos –«viejos zapatos de deporte», puntualiza unas páginas más adelante (p. 222)– como correlato del extrañamiento al que le aboca la fiesta en cuestión, en las antípodas del zapato de cristal de la Cenicienta. Los zapatos son también un elemento recurrente en la literatura simbolista finisecular europea. Están en D'Annunzio, están en un cuento magnífico «Los pies y los zapatos de Enriqueta» de Gabriel Miró que tal vez conociera Laforet. Una posible deuda mironiana la contrae también al referirse a la trenza que Margarita se corta para ofrecérsela a Román.

Zapatos y cabellos constituían un fetiche erótico para la literatura finisecular, como sabemos.

Barcelona se extiende entre dos colinas, al norte la del Tibidabo y al sur Monjuic, los dos pulmones verdes en que se encuadra y naturalmente ambos serán visitados por Andrea. En Monjuic, como ocurre con el barrio chino y con el elegante de la Bonanova, donde vive el abuelo de Ena, y donde Andrea pensaba asistir a su primer baile, la expectativa de la muchacha igual que la nuestra, como lectores, se frustra. Esperábamos lo contrario de lo que ocurre. La visita al parque en compañía de Gerardo, que le ha prometido enseñarle los rincones pintorescos de la ciudad, tiene a la postre también una interpretación diferente a la que podría deducirse del marco. El paseo por los sitios donde tuvo lugar la Exposición Universal, bellos y en cierto modo románticos, propiciadores de una escena sentimental entre Gerardo y Andrea, nos ofrecen, por el contrario la evidencia de la grosería de este «uno de los infinitos hombres que nacen solo para sementales y junto a una mujer no entienden otra actitud que esta. Su cerebro y su corazón no llegan a más» (145), constata Andrea cuando reflexiona sobre el primer beso.

Barcelona no es en absoluto un telón de fondo sino una presencia contante, descrita en los distintas estaciones: el otoño, en el momento de la llegada, el invierno, la primavera y el verano. Andrea, nos muestra su sensibilidad a flor de piel mediante las descripciones de los cambios estacionales, un rasgo poco habitual de la novela urbana ya que en la ciudad, los cambios que experimenta la naturaleza se observan mucho menos que en el campo. El invierno conlleva para Andrea referencias al frío que pasa en casa, y se concentra en el tópico de la de Navidad. Vista a través de los cristales de uno de los balcones del piso de Aribau «tenía aspecto de una inmensa pastelería dorada, llena de cosas apetecibles» (78). No es extraño que una hambrienta nos la describa así. Andrea concluye imaginando lo que ocurreen la calle: «Fuera en las tiendas, se trenzarían chorros de luz y la gente iría cargada de paquetes. Los belenes armados con todo su aparato de pastores y ovejas estarían encendidos. Cruzarían las calles, bombones, ramos de flores, cestas adornadas, felicitaciones y regalos» (78).

Con la llegada de la primavera se abre el capítulo XII de la segunda parte. Es una primavera que envía ráfagas entre las ramas aún heladas de los árboles, como si Laforet hubiera tenido presente al Bóreas insuflante del cuadro de Botticelli: «Había una alegría deshilvanada en el aire, casi tan visible como las nubes transparentes que a veces se enganchan en el cielo», (134) y que despierta en Ena las ganas de ver árboles, «pinos», concreta, no estos plátanos de la ciudad que huelen a triste y a podrido»(134) que contrastan con la mirada positiva de Andrea ya en el primer capítulo: «La calle Aribau «con sus plátanos llenos aquel octubre de espeso verdor» y en los que insiste más adelante: «Los árboles de la calle Aribau –aquellos árboles ciudadanos que, según Ena, olían a podridos, a cementerio de plantas–estaban llenos de delicadas hojitas casi transparentes» (150). El capítulo XVII se inicia con la constatación del verano : «El mes de junio iba subiendo y el calor aumentaba» (195), una constatación que se traduce, entre las cuatro paredes de Aribau, en molestos chinches contra los que Andrea no tiene más remedio que emprender una descomunal batalla. En ese mismo capítulo se hace referencia al cambiante rostro de Barcelona: «La ciudad, cuando empieza a envolverse en el calor del verano, tiene una belleza sofocante, un poco triste. A mí me parecía triste Barcelona», y más adelante en el capítulo XVIII con una concentrada prosa lírica se evocan las estaciones que transforman la percepción de la ciudad (213), una ciudad asociada a la luz, frente a la oscuridad del piso de Aribau, aunque los apagones estuvieran a la orden del día en aquella época y las luces de la calle no tuvieran el brillo con el que los ojos anhelantes de Andrea las contemplan, incluso en oleadas de luces (114).

Andrea, la paseante, así cabría también definirla, siente una enorme curiosidad por Barcelona y nos la va mostrando gracias a sus paseos, a su vagabundeo constante, fijándose en lo que más le llama la atención: el Barrio Gótico, Santa María del Mar, Monjuic, con estatuas manchadas con lápiz de labios, el Tibidabo, desde donde se divisa una bella panorámica de la ciudad, etc. También otros personajes se refieren a Barcelona. Angustias para avisar de los peligros, como ya he comentado, Ena para señalar que su madre prefiere Barcelona a cualquier otro sitio en el mundo (122) e Iturdiaga, para remedar a su modo, variándola, las primera

estrofa de *Els Segadors,* el himno nacional catalán,: «*Catalunya trionfant tornarà a ser rica i plena*»... ¡Barcelona! Tan soberbia y tan rica y sin embargo ¡qué dura puede ser la vida ahí! (144).

En el artículo ya citado «Barcelona, fantasma juvenil», Laforet se detiene en contarnos hasta qué punto le fascinaron «las piedras viejas, su gran latido de siglos en el barrio gótico», cuando vivía en Barcelona, por la época en que tomaba apuntes del natural, a *plein air* sobre la ciudad (de ahí que se nos describa la catedral en diferentes momentos y se insista en su belleza, «en la arquitectura maravillosa») en vez de hacerlo en las clases, aunque asegure que no los usó a la hora de escribir *Nada* en Madrid, algo que sinceramente no creemos. Consta que Laforet, andaba siempre escribiendo en sus cuadernos, tal y como la recuerdan sus compañeros de la universidad. Pero sus notas a cerca de los monumentos barceloneses son bastante tópicas. No observa, por ejemplo, hasta qué punto el barrio gótico es un invento del siglo XIX, con la excepción de Santa María del Mar, que le enseña Pons (116). La novelista se hace eco en *Nada* del interés por el arte gótico, apreciado sobre cualquier otro en la Cataluña de la época, un gusto heredado de la concepción romántica y no alude siquiera al modernismo ni a Gaudí, casi emblemas de la ciudad hoy en día, además, claro está del Barça. En el artículo ya citado justifica esa ausencia en que su abuelo pintor y su padre arquitecto eran admiradores de Gaudí y que por eso ella los rechaza en el libro. Modestamente me inclino a pensar que a los amigos de Laforet, que se reunían en la Virreina capitaneados por Monreal, (Caballé-Rolón, 121) como los de Andrea, que lo hacían en el estudio de Guixols de la calle Montcada, no les interesaba el modernismo como a tantos barceloneses, que siguiendo a Pla, consideraban que las casas modernistas eran más bien invivibles, con interiores aptos para tener serpientes en vez de perros como animales de compañía. La arquitectura religiosa juega en *Nada* un papel importante, mucho más que la pintura. Hay una única alusión al San Jorge de Jaime Huguet, pero ninguna a los grandes pintores catalanes, aunque algunos de los amigos de Andrea, como Guixols y Pujol sean artistas. La protagonista disfruta en compañía de la *troupe* bohemia y no se le escapa que todos son hijos de papá, señoritos de nacimiento que, precisamente por eso pueden dedi-

carse al arte. A través de ellos, de sus padres fabricantes e industriales o comerciantes –como el abuelo de Ena– nos ofrece referencias de la clase burguesa alta que contrasta con la burguesía baja o venida a menos después de la guerra que corresponde a la familia de Andrea, que, a través de Gloria, esposa de Juan y tía política de la protagonista, ha emparentado con la menestralía: la hermana de Gloria regenta una lechería y tienda de comestibles en el barrio chino, que por la noche se convierte en una timba.

En la Barcelona que nos muestra Laforet, como en la de Montserrat Roig, hay un antes y un después de la guerra civil. Las alusiones a la lucha fraticida están presentes en la casa de Aribau entre Juan y Román que antes de la guerra eran buenos hermanos. La guerra ha traído la ruina y la desolación a la casa, según Angustias, con la presencia desastrada de Gloria, tratada como mujerzuela por su cuñada. La guerra ha envalentonado a la criada Antonia, a la que todos aguantan porque ha sacado de la cheka a Román. La guerra ha propiciado que don Jerónimo, jefe y antiguo pretendiente de Angustias, tuviera que esconderse en el piso de Aribau. La guerra ha generado el estraperlo, al que probablemente se dedica Román, y el racionamiento de la posguerra tantas veces aludido en el libro, la penuria de los niños pobres que persiguen por la calle a Andrea, la escasez de comida de los parientes de Andrea y por descontado el hambre de esta, capaz de sorber el agua en el que han cocido las verduras de la cena. Un hambre que constituye un subtema de esa novela de aprendizaje que es *Nada* y que la entronca con la tradición de la picaresca. Pocas obras de la inmediata posguerra constatan que en Barcelona, pese a la prohibición del uso del catalán por los vencedores, el catalán sigue utilizándose. Laforet lo observa introduciendo en las primeras páginas la palabra «camàlic» en vez de mozo de cuerda y vuelve a recordárnoslo cuando escribe que Juan, en su furia, utilizaba los dos idiomas, «castellano y catalán, con pasmosa facilidad y abundancia» (128) y cuando transcribe unas cuantas frases en catalán, puestas en boca de la gorda tendera, hermana de Gloria, dirigidas a Andrea: –«Pobreta... Entra, entra.Vols una mica d'aiguardent, nena? Què delicadeta ets, noia». (180) Unas referencias que ponen de manifiesto que son las clases menestrales las que siguen hablando en catalán frente a las burguesas – un buen ejemplo nos lo ofrecen los padres de Ena que utili-

zan el castellano y que pasan la guerra civil fuera de Barcelona, probablemente en San Sebastián, esto es en zona nacional, tal y como podemos deducir de unas palabras de Ena.

A menudo Barcelona es descrita en *Nada* a través del olfato, como ocurre con la de Montserrat Roig aunque en la autora catalana las sensaciones olfativas sean menos insistentes. La *flâneur* que es Andrea no solo mira y escucha los rumores de la ciudad, las sirenas de las fábricas las campanadas de las iglesias o el pitido de los trenes que todavía pasaban por la calle Aragón en 1939, sino que «huele el aire frío cargado de olores de las tiendas», nota que «Montjuic huele a melancolía» (145), percibe un olor caliente, a lágrimas o a flores de trapo

Barcelona está detrás de todos y cada uno de los acontecimientos de *Nada*. La fiesta de San Juan y su víspera será incorporada porque es característica de la ciudad y, en este caso además, porque abre, en consonancia con la tradición, una expectativa amorosa –Pons alude al «milagro», que no se cumple como sabemos–. La fiesta de San Juan que ya había incorporada Cervantes a su obra más famosa, abrirá luego *Las Ultimas tardes con Teresa*, otra de las grandes novelas de ambiente barcelonés.

«Barcelone s'agite dans les descriptions avec une realité intense» entre las páginas de *Nada*, hubiera podido escribir también sin duda Zola. Con esa convicción propuse que el Ayuntamiento de Barcelona colocara por fin una placa conmemorativa en la fachada del número 36 de la calle Aribau, allí Carmen Laforet nació el 6 de septiembre de 1921, allí vivió entre septiembre de 1939 y septiembre de 1942 en compañía de su familia paterna algunos de cuyos miembros, pasados por el filtro de su imaginación creadora, darían pie a diversos personajes de *Nada*.

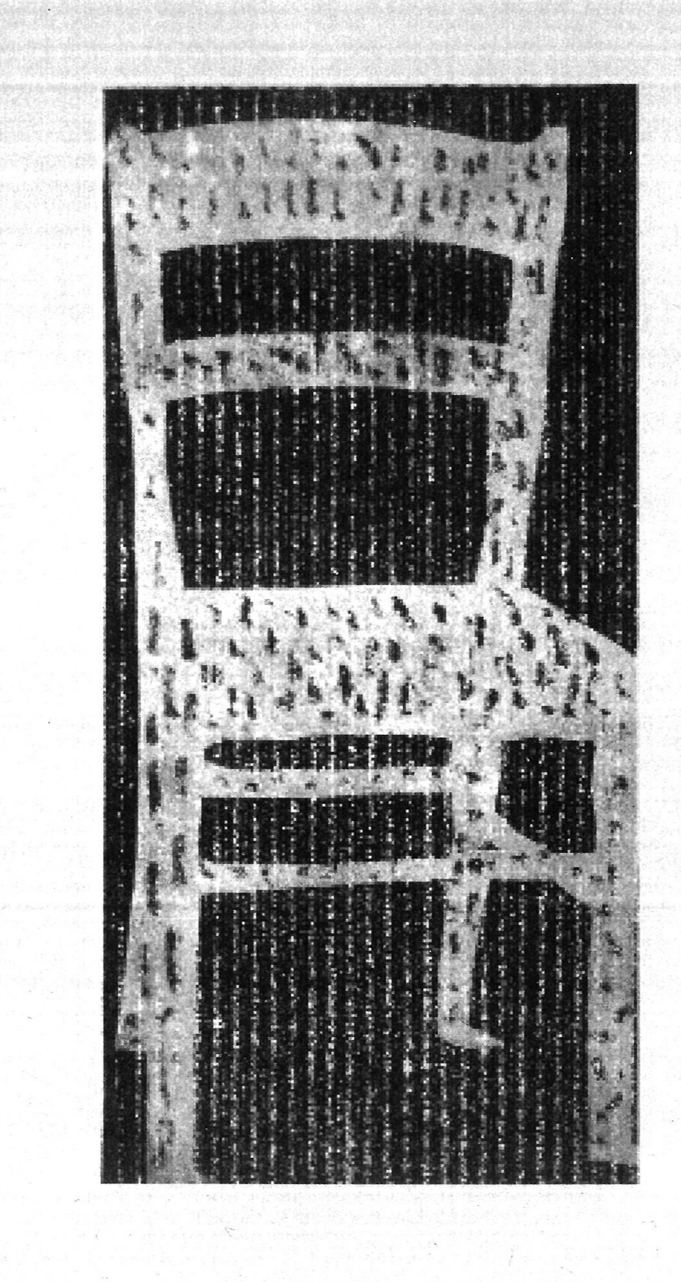
Bibliografía

Samuel AMAGO (2002). «Lesbian Desire and Related Matters in Carmen Laforet's *Nada*», *Neophilologus*, nº 86, 1, pp. 65-86.

Jordan, BARRY (1993). *Laforet: Nada*. London, Grant and Cutler.

Laureano BONET (1977). «Luces de la ciudad. Notas sobre la aparición de la metrópoli capitalista en la narrativa de Narcís Oller», *Anuario de Filología*, nº 3, pp. 397-444.

Anna CABALLÉ e Israel ROLÓN (2010). *Carmen Laforet, una mujer en fuga*, Barcelona, RBA.
Jordi CASTELLANOS (1991). «Los bajos fondos como tema literario, Las tres caras del espejo», *Barcelona Metrópolis Mediterránea*, Cuaderno Central, nº 20 Ajuntament de Barcelona, pp. 82-89.
Aileen DEVER (2007). «La novela gótica y paralelos en *Nada* de Carmen Laforet», *The South Carolina Modern Language Review*, Vol VI, nº1, 59-75.
Lillian FADERMAN (1985). *Surpassing the love of men: Romantic friendship and love between women from the Renaissance to the present*, London, Women's Press.
Carmen LAFORET (1945, 1991). *Nada*, Destino. (La referencia a las páginas de las citas remite a la 15ª edición, 1991).
Carmen LAFORET (1983). «Barcelona, fantasma juvenil», *El País* (27/III/1983).
Francesc MADRID (1926). «Crónica. El districte V», *L'Esquella de la Torratxa*, XLIX, nº 2473 (12-XI-1926), p. 751.
Carmen MARTÍN GAITE (1988). *Desde la ventana*, Madrid, Espasa Calpe.
Carme RIERA (2005). «Cervantes, el Quijote y Barcelona (Hipótesis de una estancia barcelonesa de Cervantes en 1571)», *Anales Cervantinos*, Vol.XXXVII, pp. 33-43.
Carme RIERA (2005). «A vueltas con la tradición de nuevo sobre Cervantes y Cataluña» *Boletín de la Real Academia Española* tomo LXXXV, pp. 559 - 572.
Emilie ZOLA (1886). «Lettre au traducteur» *Le Papillon*, de Narcís Oller. París, E. Guiraud et Cie. p. 2.



Nicanor Parra: juego y realidad

Elisa Martín Ortega

Nada está completo ni acabado en la poesía de Nicanor Parra. Sus poemas traslucen apego y desencanto, y ello en un tono irónico y humorístico que poco tiene que ver con la frivolidad y mucho con la hondura de la vida. «La verdadera seriedad es cómica», ha dicho el poeta. Su poesía es juguetona, aparece y se esconde, da un salto y hace una carambola cada vez que algún lector o crítico intenta apresarla. No tiene fin. Parra, tal como él mismo declara, va tomando elementos de una realidad que no es interpretable, sino diáfana en sus versos: «La función del artista consiste en expresar rigurosamente sus experiencias personales sin comentarios de ninguna especie. La función del idioma es para mí la de un simple vehículo y la materia prima con que opero el encuentro en la vida diaria»[1].

La realidad, por tanto, irrumpe en sus versos. ¿Pero hablamos de la realidad objetiva? Puede parecer que sí: «Estoy convencido de que el poeta no tiene derecho de interpretar sino simplemente de describir fríamente; él debe ser un eje que mira a través de un microscopio en cuyo extremo pulula la fauna microbiana; un ojo capaz de explicar lo que ve»[2]. Sin embargo, y continuando con las analogías con la ciencia (constantes en un poeta que también es matemático y físico), en la poesía de Parra nada es *sólo* lo que

[1] Nicanor Parra, «[Declaración preliminar]» en *Una poética. De 13 poetas chilenos* (1948), *Obras completas & algo †*, vol. I (1935-1972), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, p. 691.

[2] Nicanor Parra, carta a Tomás Lago desde Oxford (30 o 31 de noviembre de 1949: según la datación del autor), citada en Niall Brinns, «Introducción» a N. Parra, *Obras completas & algo †*, vol. I (1935-1972), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, p. XLV.

parece: «La Física nos enseña que es muy difícil hacer aseveraciones tajantes, que el terreno que pisamos es muy débil. Yo, entonces, he pensado que esos principios de relatividad e indeterminación hay que llevarlos al campo de la política, de la cultura, de la literatura y de la sociología»[3]. Esa relatividad no nos aleja de la realidad objetiva, sino que, muy al contrario, nos acerca a ella. Porque la realidad es mucho más compleja de lo que pensamos: cabe en ella también lo subjetivo, con tal de que no sea fingido, tópico o amanerado.

La paradoja ocupa un lugar fundamental en su escritura, y no es de extrañar que su primer libro, publicado en 1954, llevara el título de *Poemas y antipoemas*. Toda la obra de Parra es, en cierto modo, una reflexión acerca de la poesía y la *antipoesía*, como él la denomina, en un alarde de ingenio, crítica e ironía. El autor continúa reflexionando sobre este concepto hasta en sus últimas composiciones, por lo que es posible afirmar que se trata de una de las claves que vertebran su pensamiento. Quizá la antipoesía no sea más que el mejor modo de llamar a la poesía. Tal como escribe el propio Parra en «Nota sobre la lección de la antipoesía»: «En la antipoesía se busca la poesía, no la elocuencia»[4]. Es decir, la poesía que conecta con la vida, que no se pierde en un laberinto de virtuosismos en los que la única referencia acaba siendo ella misma. O bien, en un poema visual, parafraseando a Bécquer:[5]

---

[3] Nicanor Parra, citado en Niall Brinns, «Introducción» a N. Parra, *Obras completas & algo †*, vol. I (1935-1972), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, p. XXXIII.

[4] Nicanor Parra, «Nota sobre la lección de la antipoesía» en *De «Hojas de Parra»* (1985), *Obras completas & algo †*, vol. II (1975-2006), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011, p. 288.

[5] Nicanor Parra, *De «Obras públicas»* (2006), *Obras completas & algo †*, vol. II (1975-2006), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011, p. 861.



En otro lugar podemos leer:

La matemática aburre
Pero nos da de comer.
En cambio la poesía
Se escribe para vivir.[6]

Aquí encontramos el término «poesía» utilizado sin complejos. El trabajo con la matemática permite la subsistencia, pero vivir es otra cosa. Para vivir son necesarios la hondura y el juego. Nicanor Parra es un gran poeta vanguardista, vanguardista y revolucionario en el mejor sentido de ambos términos. En la composición titulada «Test» se avanzan diversas definiciones de antipoeta, todas ellas coronadas por un signo de interrogación («Un bailarín al borde del abismo? / (...) / Un poeta que duerme en una silla?»), y de antipoesía («Un espejo que dice la verdad? / (...) / Una

[6] Nicanor Parra, «Composiciones» en *Versos de salón* (1962), *Obras completas & algo †*, vol. I (1935-1972), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, p. 106.

advertencia a los poetas jóvenes?»)[7]. Se enumeran gran cantidad de posibilidades, ingeniosas y que en ocasiones llegan a rayar en el absurdo, para llamar la atención sobre el valor subversivo de la poesía. Si bien la política está muy presente en la obra de Parra, el poder revolucionario de la poesía se inscribe fundamentalmente a otro nivel, consiste en liberar a las palabras y a la vida de su carga de solemnidad, rutina, seriedad fingida. Afirma el poeta:

Mi posición es ésta:
El poeta no cumple su palabra
Si no cambia los nombres de las cosas[8]

El juego de renombrar el mundo, en el que se emplean todos los niños cuando aprenden las palabras, es la actividad del poeta por excelencia. El mundo exterior, la realidad, se observa y se crea al mismo tiempo en la poesía de Nicanor Parra. El lenguaje es dinámico, y por eso la oralidad ocupa un lugar tan fundamental en su obra. Las palabras, ante todo, se dicen, se esfuman y nunca se atrapan. *Verba volant*: eso es lo que ha de suceder en el poema: las palabras revolotean, cambian, se las lleva el viento; *scripta manent*: muertas, en el papel se hunden y se anquilosan. Escribe Parra:

WHAT IS POETRY?
todo lo que se dice es poesía
todo lo que se escribe es prosa

todo lo que se mueve es poesía
todo lo que no cambia de lugar es prosa[9]

No deja de resultar paradójico que una aseveración como ésta la *escriba* un poeta, pretendiendo haber compuesto un poema. La

---

[7] Nicanor Parra, «Test» en *De «Obra gruesa»* (1969), *Obras completas & algo †*, vol. I (1935-1972), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, p. 196-197.
[8] Nicanor Parra, «Cambios de nombre» en *Versos de salón* (1962), *Obras completas & algo †*, vol. I (1935-1972), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, p. 85.
[9] Nicanor Parra, «What is poetry?» en *De la antología «Chistes para desorientar a la ~~policía~~ poesía»* (1989), en *Obras completas & algo †*, vol. II (1975-2006), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011, p. 932.

respuesta la encontramos en otro poema, lo que da muestra de la coherencia de la obra de Nicanor Parra:

ARTE POÉTICA
la misma de siempre
escribir efectivamente como se habla
lo demás
dejaría de ser literatura[10]

El lenguaje destapa y dice la realidad a condición de ser libre, de no desvincularse de su origen, de su función primera. La palabra hablada acompaña a la vida, surge en los momentos de mayor intensidad, rodea a las circunstancias más esenciales. La escritura, así, debe acercarse a su inmediatez, su espontaneidad, al efecto directo que tiene sobre quien la escucha. La poesía no es tal si renuncia a ese contacto profundo con la realidad, si acaba refiriéndose sólo a sí misma. El poeta, por tanto, se mueve en la cuerda floja, lucha consigo mismo y con las palabras, quiere escribir sin apresar. A veces se hace eco de esta paradoja:

Mi situación no puede ser más triste
Fui derrotado por mi propia sombra;
Las palabras se vengaron de mí.
(...)
Me retracto de todo lo que he dicho[11]

O, en otro momento:

Me da sueño leer mis poesías
Y sin embargo fueron escritas con sangre[12]

---

[10] Nicanor Parra, «Arte poética» en *Guatapiques* (1983), *Obras completas & algo †*, vol. II (1975-2006), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011, p. 193.
[11] Nicanor Parra, «Me retracto de todo lo dicho» en *De «Obra gruesa»* (1969), *Obras completas & algo †*, vol. I (1935-1972), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, p. 252.
[12] Nicanor Parra, «Cartas del poeta que duerme en una silla» en *De «Obra gruesa»* (1969), *Obras completas & algo †*, vol. I (1935-1972), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, p. 236.

Las palabras nos definen si no hay fingimientos, y dicen de nosotros mucho más de lo que pensamos. Aquí entra de nuevo en escena el juego, en una concepción muy cercana a la de las vanguardias. Escribe Nicanor Parra:

Dime cuáles son para ti
las 10 palabras + bellas de la lengua castellana
y te diré quién eres[13]

La adivinanza juega con la conocida expresión popular «dime con quién andas y te diré quién eres», pero también resulta evocador compararla con los consejos que Tristan Tzara propone para hacer un poema dadaísta:

Coja un periódico.
Coja unas tijeras.
Escoja en el periódico un artículo de la longitud que cuenta darle a su poema.
Recorte el artículo.
Recorte enseguida con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y métalas en una bolsa.
Agítela suavemente.
Ahora saque cada recorte uno tras otro.
Copie concienzudamente en el orden en que hayan salido de la bolsa.
El poema se parecerá a usted.
Y es usted un escritor infinitamente original y de una sensibilidad hechizante, aunque incomprendido del vulgo.[14]

El elemento azaroso que, también con asomos de ironía, reivindicaban los poetas dadaístas, se ve limitado en la propuesta de Nicanor Parra. Se anima al lector a que elija las palabras que prefiere, pues en esa elección revelará la verdad de sí mismo. El lenguaje es, ante todo, una forma de apropiarse de lo real:

---

[13] Nicanor Parra, «*Chistes para desorientar a la ~~policía~~ poesía*» (1982), en *Obras completas & algo †*, vol. II (1975-2006), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011, p. 125.
[14] Tristan Tzara, *Siete manifiestos dadá*, traducción de Huberto Haltter, Barcelona, Tusquets, 1972.

no ganas nada con huir de mí
puesto que como dice este poema
pronunciando tu nombre te poseo[15]

En poesía, las palabras se crean y se recrean como lo hacen en la boca del niño que las está aprendiendo, o en la del adulto que las pronuncia en el momento preciso, dándoles la significación necesaria, con espontaneidad y valentía. Por eso Parra insiste tanto en que el lenguaje debe estar en continuo movimiento. Esta labor constante conduce a la fundación del mundo exterior, a su progresivo reconocimiento. El proceso que tiene lugar en la mente de un niño cuando va encontrando lo familiar en lo desconocido, y a través del juego va imprimiendo la huella del deseo y la fantasía en el mundo que le rodea, antes ignoto, es reproducido por el poeta. Veamos este poema dibujado, dedicado a Sócrates[16]:

LOOR & GLORIA
Al sabio + grande de Grecia

Yo ni siquiera sé que nada sé:
Sólo creando mundos me consuelo
Claro que con lo que pasa hoy en el mundo
Ya ni creando mundos me consuelo

---

[15] Nicanor Parra, «Pronunciando tu nombre te poseo» en *De «Hojas de Parra»* (1985), *Obras completas & algo †*, vol. II (1975-2006), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011, p. 259.
[16] Nicanor Parra, *Del «Especial Parra» de la revista «The Clinic»* (2004), *Obras completas & algo †*, vol. II (1975-2006), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011, p. 965.

La preocupación política, es decir, por el mundo, irrumpe en este poema de forma desencantada («claro que con lo que pasa hoy en el mundo / yo ni creando mundos me consuelo»), a través de un sencillo juego de palabras. El carácter jocoso y humorístico de la poesía de Nicanor Parra a menudo se ve teñido de un sentimiento de tristeza. De hecho, la conciencia de la temporalidad es uno de los ejes de su obra, siempre cargada de mordacidad y desprovista de amargura:

EN EL JARDÍN

Parráfrasis

Mi nieta juega en el jardín
Y sin embargo yo estoy triste
Triste de tanta dicha
triste
porque la dicha tiene un fin
Es la + linda de las flores
Como esta flor no hay otra flor
¿Qué han sido mis otros amores
Comparados con este amor...
No creo en destinos amargos
Aunque la dicha tenga un fin
Pero quisiera largos... largos...
Estos momentos del jardín[17]

La imagen del jardín aparece a menudo en la obra de Parra. El jardín es el mundo, o al menos lo que tiene el mundo de auténtico, de esencial, de espacio para la vida. Es una imagen desmitificada del paraíso terrenal, más bien de un paraíso en el tiempo, que no es perfecto ni dura para siempre, pero no por ello ha perdido su encanto. El poema que lleva por título «Atención», y que va dirigido a los jóvenes seductores, termina con los versos:

Pero se les advierte
Que en el jardín hay luces y sombras

---

[17] Nicanor Parra, *De «Páginas en blanco»* (2001), *Obras completas & algo †*, vol. II (1975-2006), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011, p. 958.

Además de sonrisas
En el jardín hay disgustos y lágrimas
En el jardín hay no sólo verdad
Sino también su poco de mentira[18]

Ese jardín es plural, como el conjunto de la existencia. En él de todo hay, conviven las contradicciones; quizá lo verdaderamente importante suceda siempre a destiempo:

La fortuna no ama a quien la ama:
Esta pequeña hoja de laurel
Ha llegado con años de retraso[19]

La verdad, como la fortuna, es escurridiza, nunca está donde uno piensa encontrarla. A veces los deseos cumplidos se tornan en pesadillas, así como las verdades que se pretenden absolutas dan lugar a los mayores despropósitos. Según Parra, las únicas certezas están en lo fragmentario, en lo liviano, en lo cómico. En un poema titulado «Frases»[20], y hecho de versos aparentemente inconexos, encontramos algunas de ellas: «Los poetas no tienen biografía», pues sus versos lo son todo excepto una descripción fidedigna de los actos de su vida, son auténticos pero hablan siempre de otra cosa; al mismo tiempo, no es posible escribir sobre la vida del poeta nada más que sus versos. «Los niños nacen para ser felices»: ¿no será ésta la máxima responsabilidad que nos interpela? «La realidad tiende a desaparecer»: las personas, que son lo más real para nosotros, un buen día desaparecen; el mundo se transforma y nada vuelve a ser lo que era.

Por todo ello, la poesía de Nicanor Parra está siempre en construcción, independientemente de los silencios del poeta. Sus palabras son abiertas porque no dan respuestas, sino que abren pre-

---

[18] Nicanor Parra, «Atención» en *Canciones rusas* (1963), *Obras completas & algo †*, vol. I (1935-1972), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, p. 158.

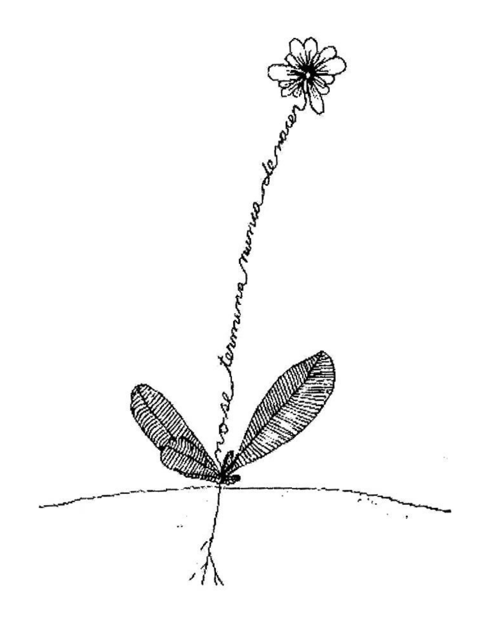
[19] Nicanor Parra, «La fortuna» en *Canciones rusas* (1963), *Obras completas & algo †*, vol. I (1935-1972), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, p. 155.

[20] Nicanor Parra, «Frases» en *De «Obra gruesa»* (1969), *Obras completas & algo †*, vol. I (1935-1972), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, p. 182.

guntas como flores. Hacen reparar al lector en la peculiar naturaleza del lenguaje y de la existencia; proponen un juego que no se termina; miran a la realidad para desenmascararla y a la vez hacerla más presente. Se critica la solemnidad porque ha errado las preguntas fundamentales de la vida. Veamos estos dos versos:

Cordero de dios que lavas los pecados del mundo
Dime cuántas manzanas hay en el paraíso terrenal[21]

El lector se pregunta: ¿Cuántas manzanas? ¿Se las comieron todas Adán y Eva? ¿Nos queda todavía alguna? ¿Tenemos alguna posibilidad de ser felices? Dos poemas visuales, del libro titulado *Artefactos*, cierran el círculo. Los poetas no tienen biografía porque su deambular por la realidad es algo errático, lleno de idas y venidas, avances y retrocesos, como el de los niños pequeños cuando van creciendo[22]:



[21] Nicanor Parra, «Agnus Dei» en *De «Obra gruesa»* (1969), *Obras completas & algo †*, vol. I (1935-1972), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, p. 186.
[22] Nicanor Parra, *Artefactos* (1972), *Obras completas & algo †*, vol. I (1935-1972), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, p. 316.

El instante primordial se repite constantemente y nunca se concluye. En otro artefacto vuelve a aparecer, con un toque de humor, la misma idea[23]:

CUANDO NACI
MORI

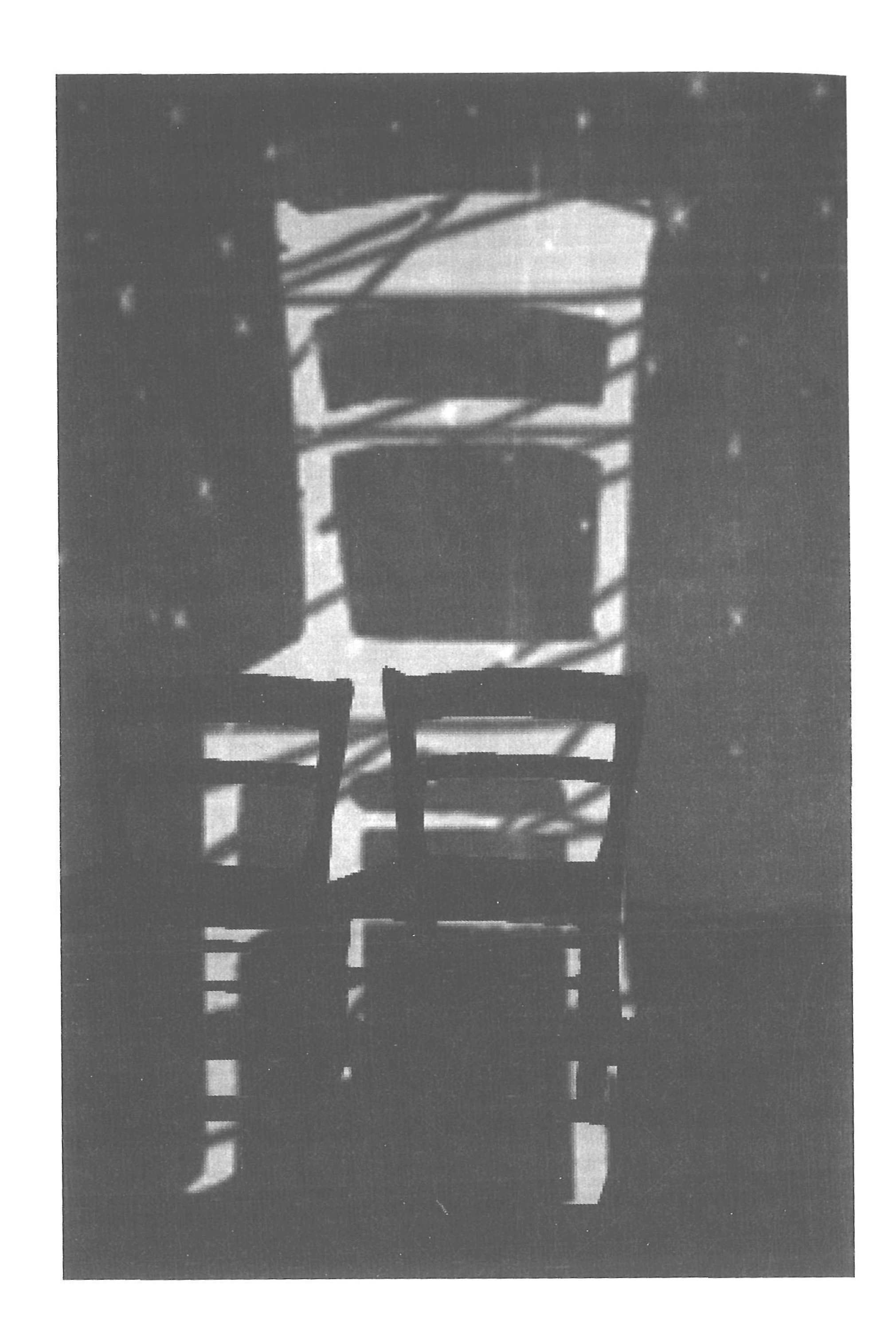


MENOS MAL
QUE DESPUES
RESUCITE

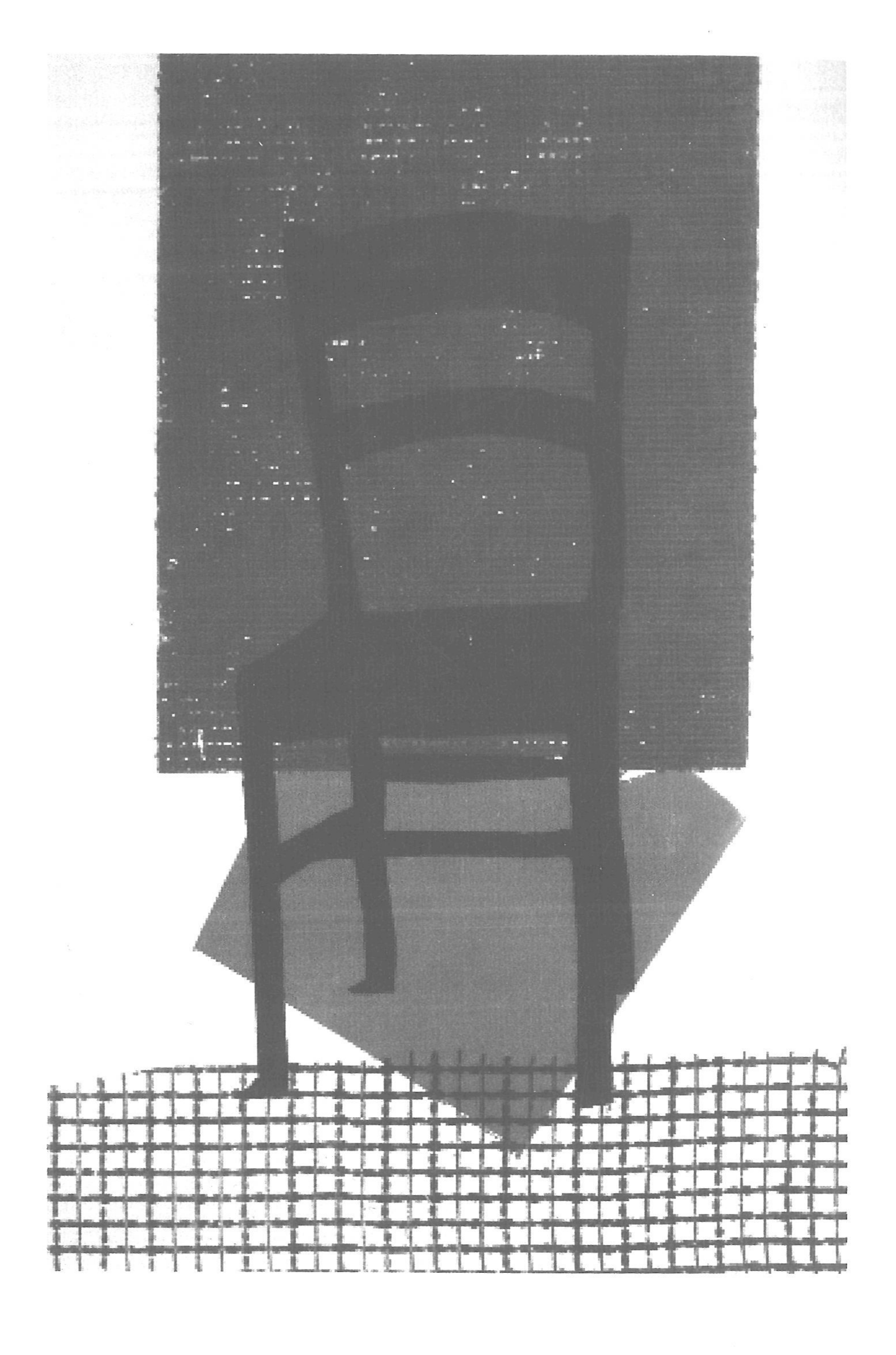
El tallo de la flor es el camino de la vida, que transcurre por la realidad, siempre escurridiza; el poeta la explora y la transita a través del juego. Al final está la propia flor, objetivo casi inalcanzable, pero presente; sólo hace falta dar con ella por azar, con trabajo, de carambola, perdiéndose en los meandros de la tristeza o dando un salto mortal. Nicanor Parra nos invita a deambular por el laberinto de sus trazos y palabras sin prometernos nada, acompañándonos y haciéndonos más dulce y llevadera la tarea

---

23 Nicanor Parra, *Artefactos* (1972), *Obras completas & algo †*, vol. I (1935-1972), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, p. 427.



Creación



Segunda Oscuridad

Andrés Trapiello

MESA

Desalojé mi mesa de cuadernos,
de libros, de papeles.
Plegué mi ordenador portátil,
y la negra ventana que del mundo
metía tanto ruido se cerró.
Desnuda como el día en que la trajo
del taller Pepe Cancho, el carpintero,
quedó irreconocible y sólo entonces
por vez primera en años pudo verse
el dorado oleaje del nogal.
Así siguió durante mucho tiempo.
Cuando pasó esa prueba,
traje el otoño, el mar y unos caminos
e, igual que lapiceros con la punta
afilada, los puse frente a mí
de mayor a menor, como si fueran
una flauta de Pan. Hice lo propio
con algunas palabras de la calle
que perdidas vagaban como perros.
Vino también la muerte, celosa de tal orden,
y me sirvió de vaso: puse en ella una rosa.
El traje de tintero quedó para la noche,
y el silencio pidió el del ruiseñor.
No me importa, poema, quién te escriba
ni cuándo ni en qué sitio,
ni si no fuera yo.

Poemas pertenecientes al libro *Segunda oscuridad*, que aparecerá estos días en la editorial Pre-Textos.

LO NO VISIBLE

Por haberos perdido, os he encontrado.
Sólo al haber partido,
dorada juventud, vida de hombre,
íntimos hechos míos, os he visto
con sustanciada luz y sombra propias.
Ninguno me faltáis; en mi presencia
con vuestra forma antigua, exacta y pura,
estáis representados: los amores,
las ciudades, las casas, los amigos,
y otras pequeñas suertes que cabrían,
adioses y tristezas, en un pliegue.
Cuanta más lejanía hay en vosotros,
más cercanos os siento al devolverme,
como improntas de cuadros
en la pared vacía y polvorienta,
lo no visible pero no invisible.

MOTA DE POLVO

En el desván angosto está ese niño.
Entre viejas maletas y orillados
ajuares descompuestos pasa el tiempo
completamente solo.
Las jácenas y vigas son tan bajas
que camina encorvado. En una de ellas
a punta de navaja ha escrito un nombre
por darse compañía, el suyo propio.
Otras veces el sol se acuerda de él
y le regala un rayo en el que flotan
como orbitados mundos malabares
millones de unidades y partículas,
y se abisma pensando que en alguna
podrá quizás haber otro desván
y otro rayo de sol y el mismo sueño.
Del humano trasiego y la familia

ningún ruido allí sube ni le buscan
el juego o las tareas,
y el silencio es tan grande que hasta el roce
de esos átomos vagos se oye mórbido.
En tan extraño ámbito ha encontrado
destierro y paraíso y los ropajes
de Jeromín y El Cid y el de Ricardo
Corazón de León y el de Jim Hawkins
que le parecen hechos a medida.
Nadie ha podido ser, como él lo ha sido,
más feliz con tan poco.
Han pasado los años,
y el desván y la casa ya no existen,
pero el niño allí sigue; si le miro,
me mira y si le hablo
no sabe responder a mis preguntas.
De todos los posibles, este raro
disfraz que llevo puesto de mí mismo
hubiera sido el último en probarse,
y apiadado por ello acaso ahora
aquel niño me tiende su navaja.
En el olmo
vetusto de la vida,
antes de que lo olvides para siempre,
Andrés, escribe: Andrés, mota de polvo.

GOLONDRINAS

Entre los muchos dones que el verano
nos deja cada año (el olor del rocío
antes que salga el sol, el de la tierra
antes de la tormenta, las higueras
perfumando su sombra como un postre,
las dos o tres esquilas misteriosas
que cada noche se oyen a lo lejos
respondiendo a su modo a las estrellas
con sincopada plata), entre tantos regalos,

el de las golondrinas es tan grácil
que se nos da ya envuelto con los lazos
que en sus vuelos dibujan ellas mismas.
Qué alegría la suya sobre el agua Andrés
describiendo la cinta de Moebius
al tratar de beber a la carrera,
qué modo de valsar infatigables,
qué diestras sus mañanas, qué crepúsculos.
Luego se van como vinieron, súbitas,
deshaciendo sus lazos como hacen
medio en sueños los magos con sus trucos,
sin dejar en el aire el menor rastro.
Estos versos son eso, sólo un giro
con otros que fui dando,
antes que las dos nadas con suavidad deshagan
en la cuerda del cosmos el nudo de mi vida.

LILAS FUERA DEL TIEMPO

Duran siglos los días en el niño,
largo y corto su tiempo como un sueño.
Los meses del adulto son, en cambio,
a causa de la brega que es su vida,
un trabajo penoso de atahona
y molienda de tantas ilusiones,
que se le van en ansias locamente.
Y, sin haberse dado cuenta, un día
el hombre reconoce que ya todo
su futuro ha pasado y que los años,
unos detrás de otros, van cayendo
con vértigo fatal como las últimas
migas de tiempo en el reloj de arena,
a menos que suceda como ahora:
el olor de unas lilas. Las primeras
tras un invierno riguroso y lóbrego.
De pronto la ebriedad de este perfume
a miel, a manantial, a azules brisas

ha conseguido ser más que memoria,
que el niño y el adulto y quien ya soy
en un punto se encuentren siendo iguales,
siendo plena conciencia de tal fuga,
sintiéndola al vivirla como eterna,
lilas de abril, lilas fuera del tiempo.

AGROPECUARIA (POÉTICA)

Discuten dos o tres perros.
Se confunden sus ladridos
por los cerros
con unos negros graznidos,
mientras a mi vera un gato,
lamerón con sus maullidos,
ronronea zalamero.
Pasa la tarde el plumero
quitándole el polvo al rato
que estamos en el jardín.
Este agosto es caluroso.
Vuelve a ladrar el confín
y deja la luz un poso
de luz cansada. Zurea
su melopea
una tórtola en la parra
y chía la golondrina
al beber en la piscina.
La chicharra
en su fábula labora
e indiferente estridula.
Ya es la hora:
una cigüeña crotora,
y acogiéndose a su bula,
llena la boca de cardos,
rebuznan dos burros pardos
y cuatro pollinas finas.
Filosofan: tantos palos

le vuelven a uno tarumba,
si no malo,
hasta la tumba.
Cacarean las gallinas
y canta un gallo por nada
mientras un mosquito zumba:
filosofa en otra escuela.
Muere la tarde dorada
y, blanca como la vela
de una barca,
sale la luna. En la charca
croa la rana, y el sapo
con su flauta de madera
al silencio le hace un siete.
La luna va a todo trapo.
Ya es de noche. Arde la cera
con llamita de juguete
en la cuadra.
Otra vez un perro ladra
por lo menos a una legua,
pero se asusta la yegua,
que relincha, y el buey brama
para una vaca que muge
y una carcoma que ruge
en el miserable establo.
Un cárabo tartamudo
encaramado en su rama
responde: «Yo también hablo».
Tiene en la garganta un nudo,
nunca pensó que hablaría
de ese modo abrumador.
Gluglutea el surtidor
como un pavo gluglutea
y ya trina el ruiseñor.
Sólo un momento. Enmudece
luego todo. La azotea
domina la vega oscura
y se mece

con el viento la espesura.
Hay una estrella en el cielo.
Parpadea. Un grillo loco
le hace el dúo
al chirriar su desvelo;
lo confirma un triste búho
ululando. Queda poco
para que el sol venza al monte
y vuelva el gallo a cantar
y a ladrar el horizonte.
Mañana será otro día,
me digo. En el olivar
hay un hombre que no sabe
cuál es su voz todavía
ni la llave
de su agudo sentimiento.
Ya sólo sabe escuchar
su corazón en el viento,
y al callar,
el viento le trae el mar.

EL DESPERTAR

Cada cual en su lado de la cama
ha pasado la noche,
y así desde hace años,
tan cerca y tan ajenos esas horas.
Luego llega la aurora y con las yemas
rosadas de sus dedos suavemente
en los hombros les roza, sin que llegue
jamás a despertarlos,
aunque tampoco es sueño donde quedan.
Como sombras de nubes que veloces
pasan por la colina, entonces los abrazos
se traban y destraban por su cuenta
cambiando de postura
en su danza abismática.

Es amor y ternura y a su modo
pasión por otros medios,
hasta sentir los dos de forma cierta
la dicha que es volver al bosque de la vida.
A ese instante también
podríamos llamarlo Dios, conciencia
del ser en su apogeo, indestructible
impulso hacia la rosa, un aliento común
que en el centro se une como el puente
que habrá de devolvernos las riberas.
Si este trozo de dicha lo saco a plaza pública
es sólo por los días en que tú
y yo amaneceremos sin tenernos,
sin mis abrazos tú, yo sin los tuyos,
en la noche sin fin y sin principio
de la que nadie ha vuelto.

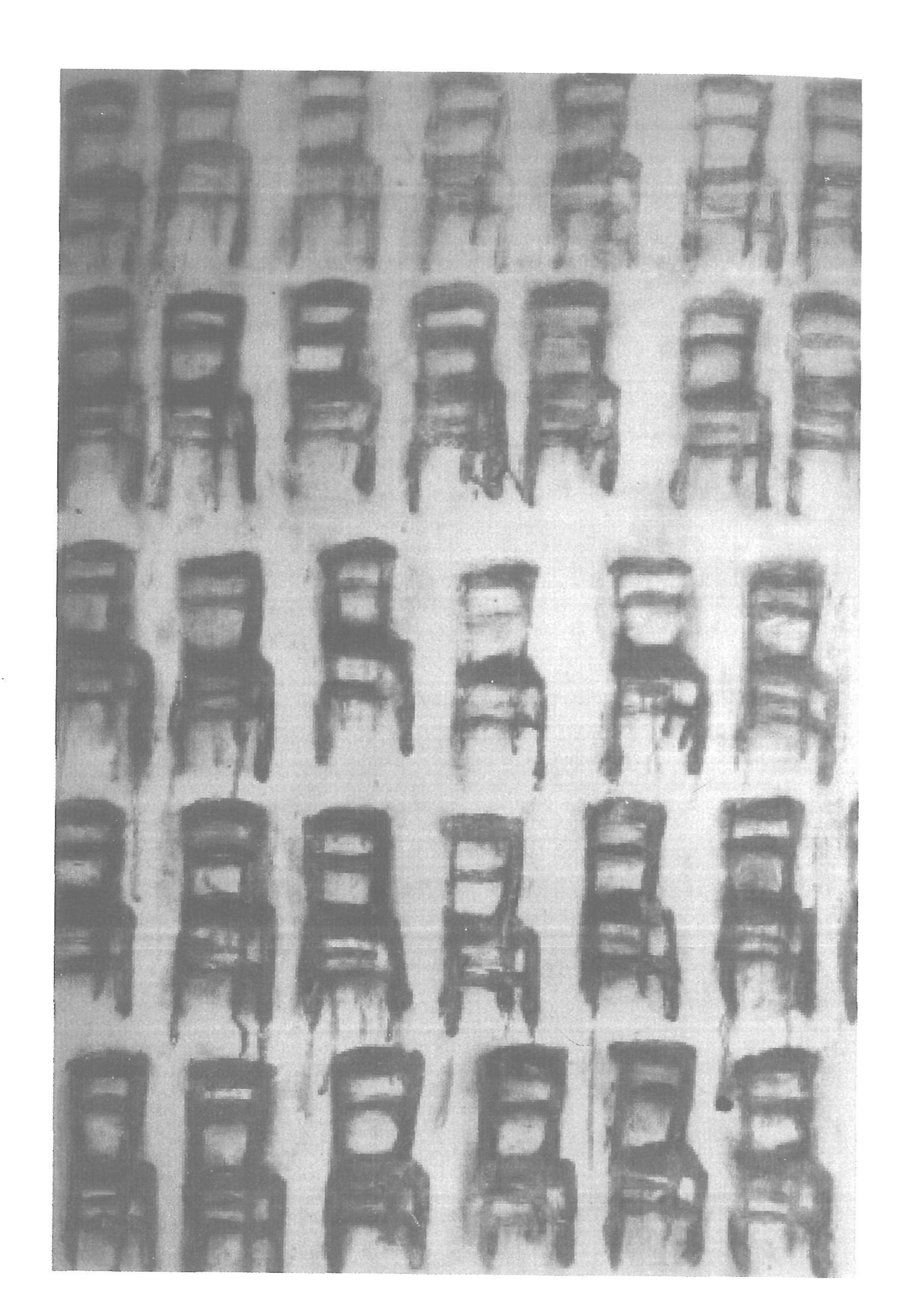
NIÑOS EN LA CALLEJA

Los oímos llegar por la calleja,
pequeños, tres o cuatro,
igual que los corderos rezagados
cuando entra la noche, entre dos luces.
La charla que traían, las esquilas,
eran del mismo cobre. Simulaban
acaso ser adultos por lo serios
que venían tratando sus ingenuos negocios.
Se creían a salvo estando solos,
se creían mejores caminando,
se creían felices en lo desconocido.
Al llegar al laurel que angosta y ensombrece
con sus verdes más negros los portillos
se percibió su duda. El más audaz,
de no más de diez años, sacó pecho
y fingiendo valor mandó seguir.
Podíamos oír su aliento incluso
desde el viejo jardín, y sin ser vistos

contuvimos nuestra respiración
como hubiéramos hecho ante lo esquivo
de un silvestre animal o tal revelación
oída por azar tras de una puerta.
Reemprendieron la marcha, y el más chico,
el recental, fingiendo indiferencia
como su capitán fingió valor, le dijo:
«¿Verdad que este camino no da miedo?».
Oímos que su charla se alejaba
todavía más íntima. El silencio volvió
a este oscuro rincón de Extremadura
y leyendo seguimos cada cual nuestro libro
o fingiendo nosotros que leíamos,
exhaustas ya las luces del crepúsculo.
A la primera estrella fugaz que vea esta noche
le pediré eso mismo: alguien que al lado,
cuando llegue el momento de partir,
me asegure fingiendo que el camino
no puede darme miedo, y yo lo crea.



Entrevista



Álvaro Pombo: «El perdón puede curar las heridas, pero las heridas del espíritu no cicatrizan sin dejar huella»

María Escobedo

EL NARRADOR Y POETA CÁNTABRO ÁLVARO POMBO, MIEMBRO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, HABLA EN ESTA ENTREVISTA DE SU ÚLTIMA NOVELA, *EL TEMBLOR DEL HÉROE*, CON LA QUE HA GANADO EL PRESTIGIOSO PREMIO NADAL, OTRO GALARDÓN QUE AÑADIR A LOS MUCHOS RECONOCIMIENTOS IMPORTANTES QUE HA LOGRADO DESDE QUE GANARA EN EL AÑO 1983 EL ANAGRAMA, POR *EL HÉROE DE LAS MANSARDAS DE MANSARD*. DE HÉROE A HÉROE, POR LO TANTO, SU OBRA HA IDO CREANDO UN MUNDO RESPETADO POR LA CRÍTICA Y LOS LECTORES, QUE VEN EN ÉL UN MODELO DE INTELECTUAL QUE UNE ÉTICA Y ESTÉTICA PARA CREAR LIBROS QUE INTERESEN AL LECTOR, LO ENTRETENGAN Y LE HAGAN PENSAR

Álvaro Pombo (Santander, 1939) escritor y miembro de la Real Academia Española desde el año 2004, es un hombre que declara «estar reaprendiendo a vivir a los 72 años» y que, en consecuencia, sigue buscando después de tenerlo todo, sin ceder al conformismo ni bajar su nivel de exigencia tras haber ganado innumerables lectores y honores, el último de ellos el premio Nadal, con su obra *El temblor del héroe*, y antes el Nacional, por *Donde las mujeres* (1996), el de la Crítica por *El metro de platino iridiado* (en

1990), el Planeta por *La fortuna de Matilda Turpin* (2006), el Anagrama por *El héroe de las mansardas de Mansard* (en 1983), el Fastenrath por *La cuadratura del círculo* (1999), el Premio Fundación José Manuel Lara por *El cielo raso* (2001)... Pero eso, en lugar de volverle confiado o hacer que se entregase, como él mismo dice, «al acobardamiento», a transitar sólo territorios ya conocidos y dominados, ha hecho de él un indagador incansable de nuevos retos, tal vez porque es de los creadores que parece pensar que la palabra *ética* es el único punto de partida tolerable y, por lo tanto, entiende que el sentido de un libro es dar una respuesta a algo que no está claro. Eso, que vale para las obras citadas y para otras como *Virginia o el interior del mundo* (2009) o *La previa muerte del lugarteniente Aloof* (2009), es la base de *El temblor del héroe*, en la que reflexiona sobre el mal y el perdón, acerca del poder curativo del paso del tiempo y la complejidad que une a las personas con quienes alguna vez les hicieron daño. Su expediente académico como licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad Complutense de Madrid se nota en esta narración llena de preguntas intensas y dudas fáciles de compartir pero que conmueven la conciencia del lector. *El temblor del héroe* es una novela en la que combaten la forma y el fondo, el pensamiento y el estilo, y en la que esa lucha es un aspecto esencial del libro, porque la reflexión continua de los protagonistas sobre su pasado y su destino modela la trama, condiciona sus actos y forma parte del argumento. Los orígenes de Pombo como poeta inciden en su prosa, donde siempre, y tal vez de manera muy especial en esta ocasión, se deja ver la vena más lírica del autor de *Protocolos* (1973), *Variaciones* (1977), *Protocolos para la rehabilitación del firmamento* (1992) o *Los enunciados protocolarios* (2009). El novelista cántabro tampoco rehúye esta vez sus temas tradicionales, la sexualidad, el imán a veces peligroso de la belleza o la amistad. En la entrevista que sigue, Pombo hace un alarde de sus capacidades como intelectual, pensador, erudito y polemista, y desvela algunas de las claves de *El temblor del héroe*, sus fuentes filosóficas, entre las que resalta el nombre de Soren Kierkegaard y las intenciones que le llevaron a escribir este texto lleno a la vez de nostalgia y de vitalidad.

– *Uno de los personajes centrales de su novela, el antiguo profesor de filosofía llamado Román, dice buscar «el vacío, el no-yo», y les enseñaba a sus alumnos de la Facultad que «filosofar es un ejercicio de dejación de la vida personal, un desahucio del yo» que pueden conducir «a la clarividencia y al sosiego.» ¿Merece la pena perder una cosa para lograr la otra?*

– El consejo que Román daba a sus alumnos –la liberación del yo– es parte de una sabiduría milenaria, que no sólo recoge la filosofía occidental en la idea de que la filosofía es una *meditatio mortis*, sino que también forma parte de las enseñanzas del yoga originario de la India con más de siete mil años de antigüedad. El problema de Román es que la filosofía no le ha servido para sosegarse y al final de su vida se ha encogido y acobardado, ese es su problema espiritual. Sin duda la vejez es una de las ocasiones que cada cual tiene para aprender a morir sin renunciar, quizá, al yo empírico pero transfigurándolo en un yo, por ejemplo, más compasivo, más comprometido con los demás, incluso más político en el sentido amplio y profundo y aristotélico de esta palabra.

– *¿Buscar explicaciones, como hacen los filósofos, es una manera de meterse en el laberinto sin salida que menciona Kierkegaard y se cita en* El temblor del héroe, *donde uno «trata de continuo de salir, pero de continuo sólo encuentra entradas que lo conducen de nuevo a sí mismo»?*

– Creo que he expresado, con la figura de Román, una raíz filosófica válida: que filosofar es preguntar una y otra vez las mismas preguntas. El filosofar tiene un carácter circular. A diferencia de la ciencia positiva (que resuelve los problemas o los disuelve), la filosofía problematiza una y otra vez los asuntos del hombre individual y colectivo. Hasta aquí bien, pero ese carácter circular de la filosofía puede, como en el caso de Román, convertirse en teoría torcida, retorcerse. Entonces el preguntar acerca de uno o de los demás se convierte sólo en mera curiosidad, en curioseo (por oposición a la filosofía) o en desasosiego. Román vuelve una

---

«La filosofía problematiza una y otra vez los asuntos del hombre individual y colectivo»

y otra vez sobre sí mismo una vez jubilado, hasta descarrilarse, desahuciarse o desvirtuarse en el acobardamiento.

– *La relación entre Héctor y Bernardo ¿tiene algo de síndrome de Estocolmo? Bernardo ha sido un corruptor de menores que abusó de Héctor a los trece años, pero éste no le guarda rencor. «Yo le quería», dice. «Es cierto que abusó de mí. Pero yo le quería. La idea de que todo aquello fueron abusos vino después.»*

– Yo creo que sí, que hay sin duda una descripción digamos de un tipo de síndrome de Estocolmo: la complicidad entre víctima y victimario. En el caso de la novela mía lo que ocurre es que Héctor ama a Bernardo porque, con corrupción infantil incluida, fue el único que se ocupó de él cuando era muy joven. Héctor quedó apegado a Bernardo, pero Bernardo no le correspondió con amor sino con el uso y posteriormente con una posesividad no amorosa.

– *¿El perdón de la víctima es suficiente para absolver al culpable? «Bernardo había cometido un delito, pero dado que el delito había sido cometido contra el propio Héctor, Héctor tenía la capacidad de perdonarlo.»*

– Quizá para absolver subjetivamente al culpable baste, pero no legalmente o políticamente. El asunto es que Bernardo comete un delito contra Héctor que tiene un tratamiento penal específico. Bernardo sabe eso de sobra, todos lo sabemos. El perdón puede curar las heridas, pero no es cierto como creía Hegel que las heridas del espíritu cicatricen sin dejar huella.

– *El personaje de Bernardo, que parece pasar de corruptor de menores a corruptor de adultos, violentando el cuerpo de aquellos y la mente de estos, ¿es una especie de versión del diablo?*

– Está sin duda inspirado en el concepto de Mefistófeles de *El concepto de la angustia*, de Kierkegaard. Sería la noción de una negatividad pura, banal (la banalidad del mal, recordemos), que está persuadida, como aquel personaje de Shakespeare de que *There is nothing serious in mortality*. Nada ha sucedido en

---

«El perdón puede absolver subjetivamente al culpable, pero no legalmente o políticamente»

opinión de Bernardo, porque nada grave sucede y todo es efecto de superficie. Bernardo es sin duda una representación del mal.

– *«Cualquier clase de amor es asfixiante», se dice en la novela, pero sus personajes parece buscarlo mientras huyen de él.*

– Esa generalización mía es desde luego exagerada. Pero es verdad que el amor, el eros, incluso teniendo cuenta todas las salvedades que Martha Nussbaum puso al concepto de Eros platónico en *La fragilidad del bien*, incluso así el eros es posesivo y pegadizo. Es preferible sustituirlo en gran medida por la filia, por la amistad. Sin excluirlo y sin darle todo el corazón, ambas cosas a la vez.

– *Otro de los protagonistas de* El temblor del héroe, *Eugenio, acusa a Román de estar resentido. ¿Lo está?*

– Yo sí creo que Román está resentido injustamente. Hay personas que viven como si siempre se les debiera algo. Pero en el caso de Román, el resentimiento viene de una incapacidad de ponerse en el lugar de los otros. De superar el encogimiento resentido, tristón, aviejado, que la vejez trae consigo en ocasiones. Uno echa de menos la alegría tan filosófica y tan noble de Baruch Spinoza en este inactual filósofo de mi invención.

– *«Desear es más sencillo que admirar», dice Elena. ¿Este es un mundo en el que sobra ambición y falta empatía?*

– Desde luego. Sobra concupiscencia, ni siquiera ambición –que es después de todo un concepto noble aunque fácilmente degradable–. El deseo es parte integrante de la comprensión del mundo, pero el desear es también concupiscencia y consumo, es decir: inconsistencia desasosegada de la vida, que nos empeora y nos ciega. Casi me atrevería a decir que el deseo concupiscente ahoga la alegría y la soberbia de la vida elevada, en el sentido de Spinoza.

– *En un momento, se dice en el libro que la universidad española es hoy «átona como nunca antes en España.» Y se añade que*

«Sin excluir el amor, es preferible sustituirlo en gran medida por la filia, por la amistad»

un problema de «la libertad es que implica la libertad de no producir nada útil». ¿El Estado del bienestar es un ámbito acomodaticio?

– El estado del bienestar se ha ido degradando. Es evidente que la preocupación por el bienestar de los ciudadanos se ha ido convirtiendo en un vulgar hedonismo. Ojo, en la Constitución gaditana de 1812 se decía, en el capítulo 3º, artículo 13: «el objeto del gobierno es la felicidad de la nación. Puesto que el fin de toda sociedad no es otra que el bienestar de los individuos que la componen». La sociedad del bienestar se ha, sin embargo, degradado, se ha convertido en una sociedad jadeante cuya «iracundia de hiel y sinsentido», que diría Juan Ramón Jiménez, se desmorona a lo tonto.

– *También aparece en la novela «Un Madrid menor desconcertado por la crisis económica». ¿Vivimos en estos momentos justo eso, versiones menores de nuestra vida?*

– Personalmente yo estoy viviendo la versión mayor de mi vida, en el sentido de que con 72 estoy reaprendiéndolo todo, escribir incluido, y he desarrollado un sistema emocional más sólido y profundo que todos los anteriores de mi vida. A mí me sienta bien la vejez, pero es posible que la crisis económica nos esté achicando inmerecidamente. Dicen los andaluces que «donde no hay harina todo es mohína». Pues eso.

– *¿Se considera un hombre «inactual», como uno de sus personajes, que vive alejado de ordenadores, correos electrónicos y demás?*

– No, no. Yo vivo muy en la pomada tecnológica, aunque con ayuda de dos o tres buenos amigos mucho más jóvenes que yo, que me ponen al día.

– *Alguien recuerda de pronto en el libro «un texto de Pombo donde se insiste en eso: «El laberinto nos confundió de esfuerzo. / Y los años nos confundían más y más cada vez, separándonos / de la suasoria hierba y del tacto». ¿Le gusta dejarse ver en sus novelas como a Alfred Hitchcock en sus películas?*

«Yo estoy viviendo la versión mayor de mi vida, en el sentido de que con 72 años estoy reaprendiéndolo todo»

– Me he dejado ver en ese sentido hitchcockiano en dos o tres novelas. Supongo que sí y a la vez lo bueno de las novelas es que uno mismo, el yo empírico, no tiene por qué aparecer en absoluto: «yo soy un otro».

– *Román se define a sí mismo de esta forma: «Soy desconfiado, eso significa que no encajo del todo con nadie, que me excluyo a mí mismo.» ¿Se parece usted a él en eso?*

– Me parezco en el sentido de que soy desconfiado. Mantengo muy pocas relaciones íntimas, aunque antiguas y profundas, pero afortunadamente hace muchos años que yo ya no me excluyo a mí mismo del caudal político-vital de la ciudad, la lengua y la patria que me han tocado en suerte. Soy cada vez menos internacionalista, cada vez más –como se decía en el himno de Acción Católica– del «ibérico solar».

– *«Deslizarse es lo contrario de enraizarse», leemos en su libro. Se refiere a la afición de Bernardo por el patinaje, pero ¿sirve como modelo de vida?*

– Bernardo es, desde luego, un contramodelo de vida, pero podemos abstraer el concepto de deslizarse y de enraizarse y valorarlos con valiosos. Por ejemplo: cuando Vattimo proponía un pensamiento débil, se refería a un pensar en superficie la realidad, por oposición a las macroestructuras ideológicas y sistemáticas del XIX y principios del XX, que pensaron demasiado geológicamente el mundo en lugar de hacerlo vitalmente. Frente a la fábrica del mundo real, que decía Hartmann, nos proponemos ahora pensar en términos de la cinemática vital y virtual del mundo real. Tómese esto como los margaritas con sal y limón.

– *A usted también le parece, como al personaje de Elena, que este mundo es confuso, violento, ajeno e incurable?*

– Es confuso, violento y ajeno, pero no es incurable. Puede ser cuidado en el sentido de la cura heideggeriana, aunque sea incurablemente mortal. El hecho de que seamos seres-para-la muerte, no quita para que no seamos a la vez seres que se cuidan a sí mis-

---

«Soy desconfiado. Mantengo muy pocas relaciones íntimas, aunque antiguas y profundas»

mos y a los demás, seres que se atienden, mejoran e iluminan: eso es la ética del cuidado. Siento sonar en estas contestaciones como una mezcla de predicador-divulgador-manual de autoayuda y soplagaitas a la maniera ceniza de Kiko Argüello. No tome esto a mal, María Escobedo. Es el viejazo que voy pegando sin siquiera darme cuenta.

– *¿Confiar en la persona equivocada conduce a la catástrofe, como le ocurre a Héctor con Bernardo?*

– Sí. A la vista está que sí. Pero tenemos que salvar a todo trance el acto de absurda confianza. La donación de la fe por absurda que sea es valiosísima. Recuerde usted la canción antigua: «Madre, un caballero/de casa del rey/ siendo yo muy niña/ pidiome la fe/ Dísela yo madre/ No lo negaré/ Mal de amores he.» La niña que puso su confianza en un sinvergüenza pichabrava es superior, éticamente hablando al no-ser en quien creyó con fe viva. Así que, en efecto, la persona equivocada, en este caso una mala persona, porque también se enamora uno de buenas personas que no nos corresponden, en ese caso no hay problema. Pero si el objeto amoroso es además, si el amado es además un hijoputa, tenemos la catástrofe asegurada, el temblor trágico del héroe.

– *Ha ganado multitud de premios, ahora el Nadal, antes el Planeta, el Anagrama, el Fastenrath, el Nacional, el de la crítica... ¿Qué le queda por conseguir con sus novelas?*

– Me queda por escribir una gran novela, quizá una gran novela cómica. Pertinente es aquí recordar a San Ignacio de Loyola: ¿De qué me sirve ganar el mundo entero si al fin pierdo mi alma? Si después de tanto premio y tanta leche, no escribo una gran novela cómica o trágica, que puede en principio ser tan breve como *Pedro Páramo*, habré fracasado en la vida y ni siquiera seré rico. El dinero desaparece hoy día y casi también la gloria literaria a velocidades vertiginosas. Laus Deo.

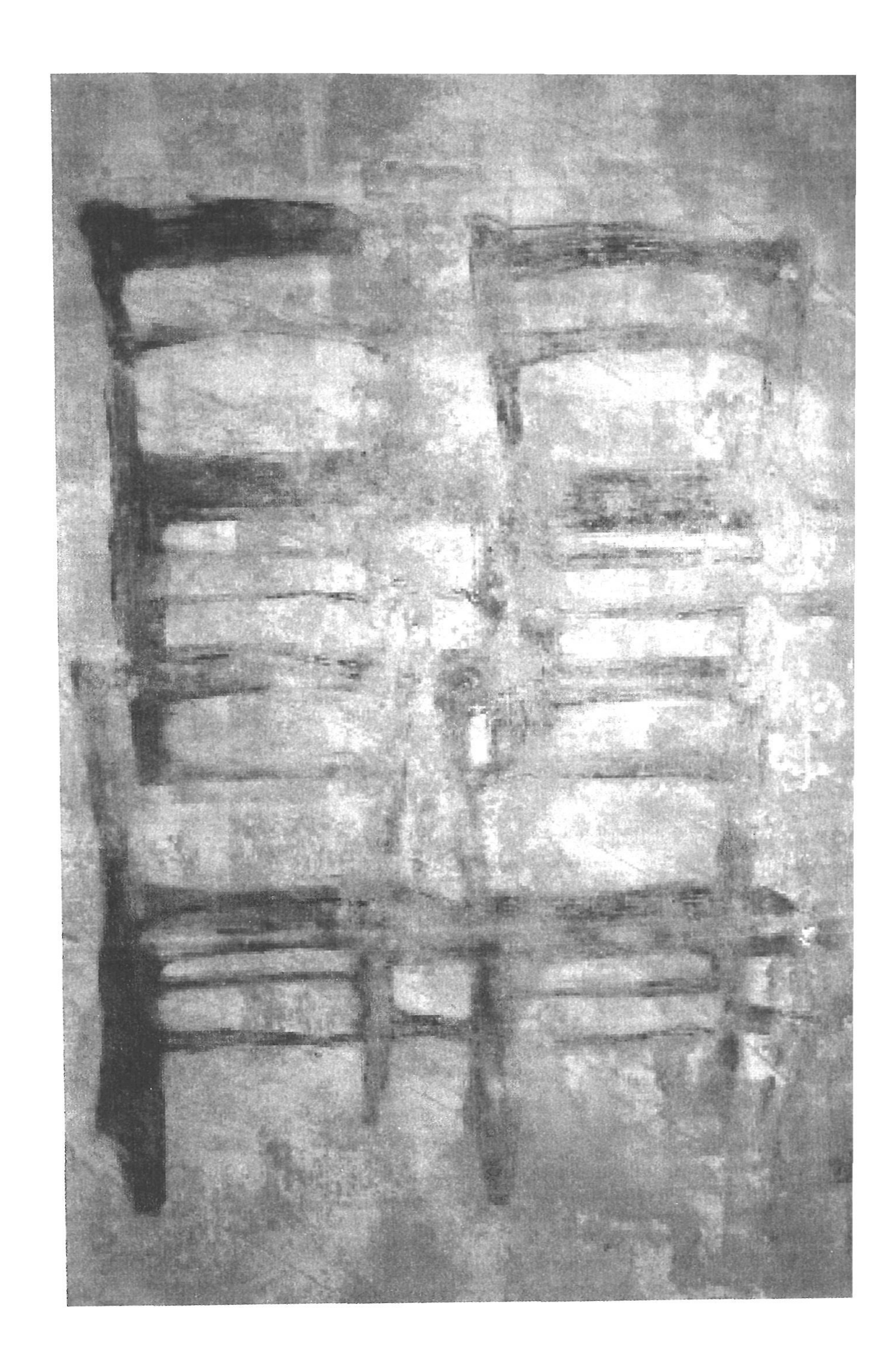
– *Y como académico, ¿qué huella le gustaría dejar en la RAE?*

«Tenemos que salvar a todo trance el acto de absurda confianza. La donación de la fe»

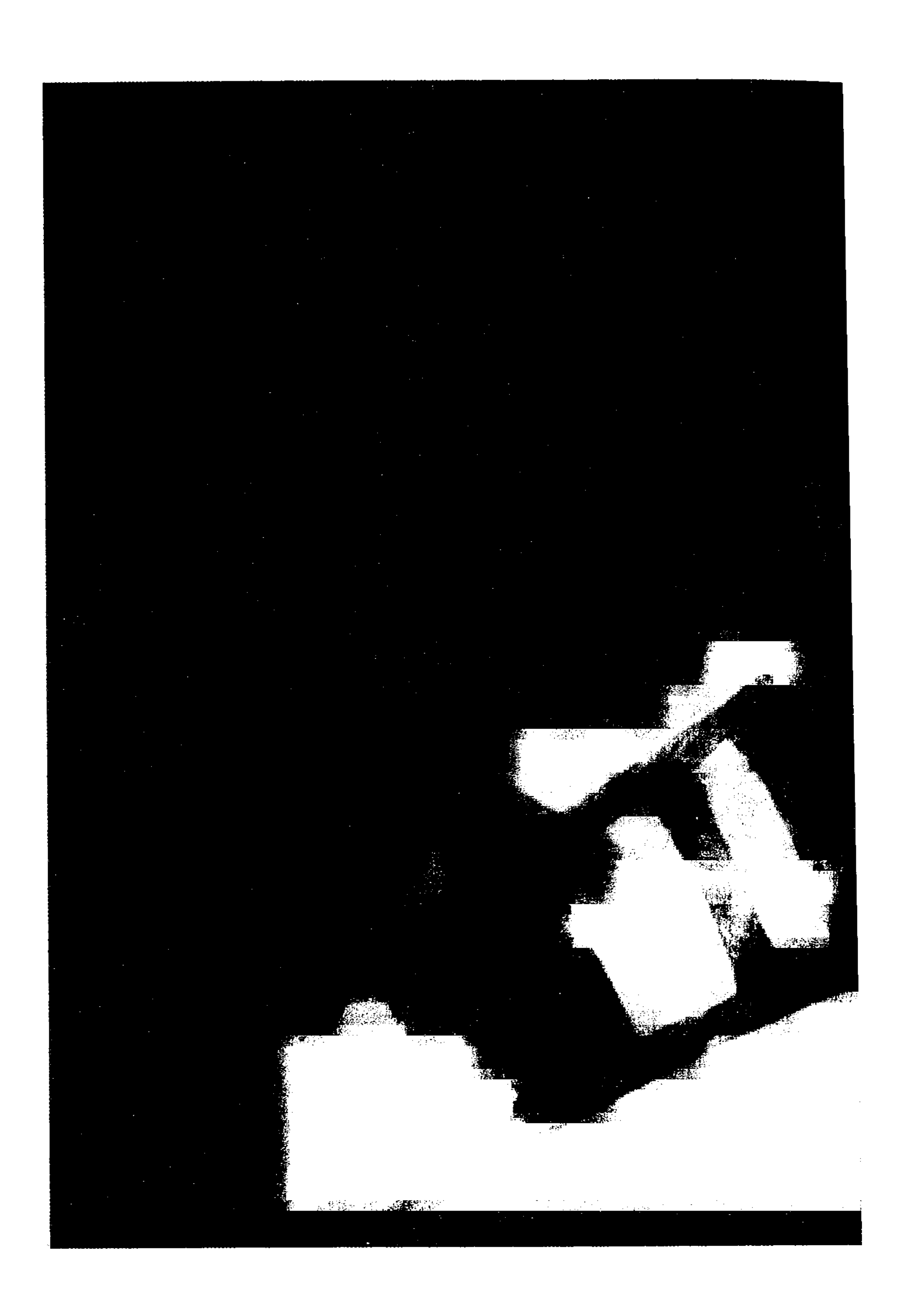
– Difícil pregunta. Caracteriológicamente yo soy muy poco académico. Soy un personaje marginal. A la vez, puesto que acepté el honor de la RAE, y yo siempre me comprometo con el presente, con las presentes circunstancias, espero dejar la huella de haber estado a la altura del honor que se me hizo, haber asistido semanalmente y prestado toda mi atención a lo que se hace en comisiones y plenos. Espero ser recordado por mi fidelidad y buen humor (repentes coléricos aparte). Deo volente

---

«Espero ser recordado por mi fidelidad y buen humor (repentes coléricos aparte). Deo volente»




Biblioteca



Historia de una correspondencia

Manuel Longares

Lo que resalta en la correspondencia epistolar entre Juan Benet y Carmen Martín Gaite recogida por José Teruel es el toque literario que proporcionan los interlocutores a los temas que tratan. No son cartas donde se hable de las familias respectivas o de problemas profesionales, pero cuando se abordan intimidades como la neurastenia o la depresión, el tono literario prevalece sobre la confesión o el desahogo impudorosos. Como si disertaran sobre el fenómeno ante un lector quisquilloso o un tribunal literario, en vez de contar algo que corresponde a su intimidad y les afecta vivamente.

El tema central en esta correspondencia es la literatura, la tarea a la que ambos escritores se dedican con entusiasmo o desánimo, según les afecten asuntos de trabajo (Benet) o la paralización típica del proceso creativo (Martín Gaite). Benet apunta una serie de temas a debatir entre ellos: el concepto de amor en el cancionero galaico-portugués, la interlocución literaria y «la heterogeneidad radical del destino y de la imaginación», lo que da idea de la dimensión que alcanzan estas cartas. Carmen y Benet comentan los inéditos del otro (Benet lleva cuatro redacciones de *Volverás a Región*, Gaite está con *El proceso de Macanaz* y *Retahílas*) y hablan del dogmatismo, el amor no correspondido, las tres edades de la voluntad, «la cultura de certamen», la distinción entre actuar y jugar y la obstrucción literaria: «del placer incomparable que produce inventar literatura –dice Gaite– y de la nostalgia de quien ha conocido tal placer».

Carmen Martín Gaite y Juan Benet: *Correspondencia*. Edición de José Teruel. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2012.

Carmina, Carmiña y Calila, incluso madame Ferlosio, son los nombres con que Benet designa a su corresponsal. Martín Gaite, que empieza con un solemne: «Querido Juan Benet», suprime en sucesivas cartas el apellido y antepone el «mi» al «querido» para dirigirse a su colega. Ya hacia 1966, es decir, a los dos años de este intercambio, Benet firma como «El joven político jubilado» su carta a «la vieja reina». Algún otro juego literario se permitirán, así como el envío de dibujos y fotografías. De todo ello se ha servido José Teruel, estudioso de Carmen Martín Gaite y responsable de la edición de sus *Obras completas*, para construir el mundo de los dos escritores.

Porque la relación entre Carmen Martín Gaite y Juan Benet –él es dos años más joven que ella– supera el periodo de tiempo de su correspondencia. José Teruel calcula que se conocieron «en el umbral de 1950», en la tertulia vespertina del restaurante madrileño Gambrinus, a la que asistían sus compañeros de generación. Ambos colaboran en la *Revista Española* de Rodríguez Moñino, ella con un cuento y él con una obra de teatro, y pronto Carmen destaca en el panorama literario porque obtiene premios y publica novelas y cuentos, no así Benet que, «como escritor –escribe en una de estas cartas– no paso de ser un aficionado que no ha logrado sino despertar la atención de media docena de amigos».

1964: Tras diez años de distanciamiento impuesto por sus respectivos quehaceres profesionales, el matrimonio Ferlosio-Gaite encuentra un día a Juan Benet muy cerca de su domicilio madrileño, en la calle de Goya esquina a Doctor Esquerdo. Son las cinco de la tarde, Benet sube a casa de sus amigos, y a las doce de la noche telefonea a su mujer anunciándole que se retrasa. Comentando esta reunión ha escrito Martín Gaite: «De lo que Juan tenía sed –se notaba enseguida– era de tertulia. De palabra-palabra». Lo mismo podía aplicarse Carmen con su pregonada «búsqueda de interlocutor». Y ya en marcha la correspondencia epistolar, que se extenderá a lo largo de sesenta y siete cartas, entre julio de 1964 y marzo de 1986, Martín Gaite hace una encendida defensa del género: «si se fomentara esta forma de trato tan desacreditada... se aprendería también a hablar y a escuchar más sosegadamente en las otras ocasiones, cuando te echaras a la gente a la cara».

José Teruel ha destacado la condición narrativa de esta correspondencia. En las cartas, en efecto, el lector asiste al nacimiento, consolidación y extinción de esta relación epistolar. Pese a su necesidad de conversación, Benet se muestra más descuidado en mantener este intercambio, que para Carmen Gaite tiene suma importancia. La insistencia de ella en contar con él y el distanciamiento de él desde que en el decenio de los ochenta se convierte en literato de moda y los escritores más jóvenes reconocen su magisterio, confluyen en el apagamiento de esta correspondencia, que el artífice de haberla reunido ha arropado con un cuerpo de notas suficiente y un prólogo aclaratorio

La última de la lista es Almudena Grandes

Fernando Tomás

La obra de Almudena Grandes (Madrid, 1960) ha ido formando, desde sus inicios con *Las edades de Lulú* hasta su monumental proyecto *Episodios de una guerra interminable*, un conjunto que cada vez logra mayor significación y ocupa un lugar más grande dentro de las letras españolas. A ella no le gustaría que la situasen en ninguna lista formada sólo por mujeres, pero si eso se llevara a cabo, su nombre tendría que seguir a los de Carmen Laforet, Ana María Matute o Carmen Martín Gaite, eso en lo que respecta a autoras contemporáneas, y no andar muy lejos del de Emilia Pardo Bazán si nos empeñáramos en emparentarla con su querido siglo XIX. Estamos hablando, en cualquier caso, de una escritora de esa dimensión, la última gran narradora que hasta el día de hoy ha dado nuestra literatura.

A ese nivel no se llega, sin embargo, sólo a base de talento, sino también por pura ambición, y Almudena Grandes tiene que ser a la fuerza muy ambiciosa, porque de lo contrario jamás habría salido del espacio al sol que había ganado al menos con dos de sus novelas, las extraordinarias *Los aires difíciles* y *El corazón helado*, para embarcarse en este proyecto monumental del que ya han aparecido los dos primeros volúmenes, *Ines y la alegría* y, ahora, *El lector de Julio Verne*.

Este último, en mi opinión, forma por el momento, y junto a las recién mencionadas *Los aires difíciles* y *El corazón helado*, el trío de ases de su obra, porque en los tres casos la estructura es perfec-

---

Almudena Grandes: *El lector de Julio Verne*. Tusquets. Barcelona, 2012.

ta, la trama está construida con una solvencia magnífica y los personajes resultan inolvidables, tanto el del joven Nino que protagoniza el relato, como los de su padre, el guardia civil porque peor habría sido no serlo, que con tanta eficacia defiende aquello en lo que no cree, aunque sea de puertas para afuera; su madre, una de esas esposas de la época que en el ámbito familiar llevaban la voz cantante haciendo los coros, por así decirlo, acostumbradas a ceder por fuera ante los maridos y a imponerse en el fondo; o, naturalmente, el mismo Cencerro, el legendario guerrillero que sin cambiar de nombre cambiaba de cuerpo, puesto que cuando el que lo llevaba moría abatido por los policías o los militares que lo buscaban por las sierras, era sustituido por otro. La hermosa e inteligente metáfora de la resistencia que ofrece ese símbolo, es aprovechada por Almudena Grandes para construir un héroe con hechuras de mito. Los héroes lo son por lo que hacen, pero los mitos pueden serlo por lo que nadie les ha visto hacer, y su esencia es la fantasía, que es el material del que están hechas las leyendas. Los personajes de *El lector de Julio Verne* tienen una fantasía, que es creer que no resultaba imposible escapar de la dictadura que tenía secuestrado el país y que, en algún momento, iban a venir a liberarlos. Nadie lo hizo, como todo el mundo sabe.

Con su prosa sin prisas, detenida y brillante, la autora de *Te llamaré Viernes* pone negro sobre blanco la emoción de quienes no tenían entonces más que dos salidas, la esperanza o la rendición, y pone el acento en aquellos que se atrevieron a combatir contra un enemigo cruel e inabordable porque sus ideas siempre les parecieron más importantes que sus vidas, más o menos igual que hacía en la primera entrega de la serie, *Inés y la alegría*, con la diferencia de que allí la resistencia era exterior y aquí es interior, así que donde unos buscaban un sitio por el que regresar, otros buscan un sitio del que escaparse. El fondo del mensaje es alentador: al final, la justicia y la democracia siempre vencen, y por muy alto que sea el precio colectivo e individual que deba pagar una sociedad por salir del oprobio, debe de afrontarlo con la certeza de que sus sacrificios merecen la pena.

El esfuerzo que hacen los personajes de *El lector de Julio Verne* por mantenerse a flote en medio de una España que se hundía está contado con mano maestra por Almudena Grandes, que a estas

alturas hace un verdadero alarde en lo que se refiere al manejo de su oficio: de la primera página a la última, el lector tiene la impresión de que la autora domina absolutamente su historia, que sabe de dónde a dónde quiere ir y por qué camino; que dosifica la intriga de modo que siempre parezca demasiado pronto para cerrar el libro y que sabe mezclar en sus proporciones exactas la ficción y la realidad, la historia y la fábula, convirtiendo así lo local en universal, algo que certifican las innumerables traducciones que se hacen de sus obras en todo el mundo. Estos *Episodios de una guerra interminable* hablan de sucesos acontecidos en la España inmediatamente posterior al levantamiento militar de 1936, pero sobre todo reflexionan sobre los rincones de la condición humana, como la llamó Balzac, tanto los más luminosos como los más oscuros. Y, algo importante, siempre respetando los límites de la literatura, porque los libros de Almudena Grandes son novelas, no ensayos, y para ella la historia es lo mismo que para Galdós, la base sobre la que está construido el relato, o su punto de partida, pero nunca su centro ni mucho menos su meta, porque como decimos lo que intentan es ser un ejemplo de lo que pueden llegar a hacer las personas cuando hacen lo que no deben

La vida de hotel de Javier Montes

Bianca Estela Sánchez

Todo tiene su momento. Existen momentos en los que la calma envuelve las paredes de la casa, de la ropa y de las miradas. Existen momentos donde los días se llenan de risas y las noches de cálidas camas. Pero existen otros tiempos muy diferentes a estos primeros. Tiempos en los que

> *¡Qué mal descanso!; ¡qué multitud de serpientes de diferentes maneras!; ¡qué temeroso lugar!; ¡qué desventurado hospedaje! Pues para una mala noche una mala posada se sufre mal (...), pues posada de para siempre, para sin fin ¿qué pensáis sentirá aquella triste alma?*

Con esta cita de Teresa de Ávila en *Camino de perfección* abre Javier Montes su novela, *La vida de hotel.*

Muy apropiada es también la portada elegida, una fotografía de Francesca Woodman cuya obra siempre giró en torno a la búsqueda de ella misma y en espacios cerrados, paralelismo que nos lleva a la misma obra de Montes.

Un crítico de hoteles emprende, como tantas otras veces, un viaje para hacer su trabajo, ir de establecimiento en establecimiento para ofrecer sus opiniones en los medios de comunicación. Lo que no sabe es que este viaje se convertirá en una aventura donde navegará por distintas ciudades y habitaciones de hotel y también vivirá otra historia paralela hacia el interior de su persona.

Javier Montes: *La vida de hotel.* Anagrama, Barcelona, 2012.

El crítico descubre en la habitación de al lado una extraña escena erótica dirigida por una mujer misteriosa y de pocas respuestas. A partir de este punto se meterá en un laberinto para saber más sobre esa mujer.

Narrada en primera persona, Javier Montes ha querido contar una persecución entre personajes, «una búsqueda» donde «ocurre más o menos lo mismo: la realidad se transforma y puedes reconstruirte como otra persona». Montes al escribir juega con la identidad.

Para este escritor madrileño, autor de las novelas *Los penúltimos* y *Segunda parte*, *La vida de hotel* es una forma de seguir investigando la facilidad que tienen las personas para reconstruirse a sí mismas hasta el punto de sentirse un espía profesional, como el protagonista de la novela, cuando se monta en un taxi y dice «por favor, siga a ese coche» dejándose llevar por el propio placer de la persecución. O cuando permanece en la entrada de una habitación, escondido de cualquier mirada, y observa con toda la frialdad posible una escena erótica a la que no ha sido invitado.

Tanto al protagonista como al lector les arrastra la fuerza de los acontecimientos, intención consciente del autor que lo que quiere es «que el lector más que preocuparse por el desenlace de esta acción se interese por lo que va ocurriendo por el camino».

«El protagonista de la historia –prosigue– va a encontrarse con versiones diferentes de algo que nos pasa a todos y es que a pesar de querer mucho algo no estamos seguros de quererlo conseguir. Como en el amor, es mejor el proceso de enamoramiento que la consecución de ese amor». Todo esto nos lo hace ver claramente ya que aún muy cerca del final no vislumbramos la solución de todo lo sucedido.

Javier Montes es considerado por la revista *Granta* uno de los mejores escritores jóvenes en lengua española. EL novelista señala que empezó a pensar en este libro después de terminar con su amigo Andrés Barba el ensayo *La ceremonia del porno*, que ganó el Anagrama de ensayo, donde se dio cuenta de que « hoy cualquiera puede no solo consumir pornografía, sino producirla».

Escritor, traductor y crítico de arte. Ha sido profesor de Historia de Arte en el colegio Español de Malabo (Guinea Ecuato-

rial). Nacido en Madrid en 1976, Montes obtuvo con *Los penúltimos* el premio José María de Pereda y también es autor de la novela *Segunda parte*, como mencionamos anteriormente. Junto con Andrés Barba también ha publicado *After Henry James*. Aunque siempre acaba volviendo a su casa de Madrid ha vivido largas temporadas en París, Lisboa, Río y Buenos Aires.

Se ha especializado en teoría y crítica del arte contemporáneo y colabora en el suplemento cultural de *ABC* y *El País* ©

El cuarto que coincide con un libro

Javier Lorenzo Candel

Quienes leímos *Caída*, uno de los libros más interesantes de Álvaro García (Málaga, 1965), publicado en el año 2002, descubrimos a un poeta de largo aliento, donde la poesía iba construyendo un mundo largo de palabras que daba cabida a la memoria, a la desesperanza y a la posibilidad de salvación como un lenguaje elemental en la propuesta que el poeta malagueño nos ofrecía. Su búsqueda era la búsqueda de un discurso mayor que estaba sedimentando lo que luego sería su producción poética, su mundo a través de un último libro llamado *El río de agua*, publicado en 2005.

Atrás quedaron las preocupaciones que Álvaro estaba intercalando en su manera de acercarse a un trabajo meticuloso, de juegos del lenguaje y hallazgos más o menos afortunados, para dar luz a un registro nuevo, donde la verdad y la vida, esos dos elementos del coraje, se mantiene firmes y definitivos, tan firmes y tan definitivos como la propia existencia.

La verdad y la vida que Álvaro García proponía en *Caída* eran de mudanza, de retiro consciente hacia los refugios donde nada puede hacernos daño. Los versos del libro escondían momentos de destrucción y de incertidumbre, de una identidad aplastada por las circunstancias que, a duras penas, intentaba sobrevivir al desasosiego.

Álvaro García: *Canción en blanco*. XXIV Premio Loewe de Poesía, Visor, Madrid, 2012.

Con esa propuesta entre las manos, el poeta estaba ya dando espacio a este otro libro que hoy reseñamos; tanto que la recomendación evidente sería la de dejarse en la lectura del primero antes de iniciar ésta.

Porque *Canción en blanco*, que ha obtenido el premio de poesía de la Fundación Loewe, podría ser la segunda entrega de aquél otro que dormía ya en los anaqueles de las librerías, una entrega que revive, en cierta medida, los resortes que animaron a la escritura del primero para darnos, esta vez en el espacio de lo *celebratorio*, un libro mayor, también de largo aliento, donde un solo poema va marcando el territorio de García como un recuerdo de algunos elementos que marcaron la escritura de *Caída*

Encontramos, pues, el mar, la habitación como un lugar propicio, el amor esta vez presente y en constante presencia, la reflexión que abraza la existencia del poeta, como elementos que han vuelto a su mundo personal para alejarlos del sentimiento antiguo que los jalonaba.

Este es un libro donde la mirada poética nace del *yo* hacia el *vosotros* con la intención de abandonar, consciente de dicho abandono, la utilidad de lo personal para mirar hacia fuera. Quiero decir que el poeta se ha desprendido del refugio personal, de ese dolor no compartido, para trazar el camino nuevo con la idea de abrir el espacio de la mirada, como si su intención fuera desplazar el mundo de sus preocupaciones, aliviadas las propias, en las de los otros.

Al margen de alguna sensación de inconexión, quizá debido a una incursión muy medida en la escritura automática, asunto que no desmerece la obra, Álvaro García mantiene dos planos de acción claramente diferenciados: De un lado, una relación personal, eminentemente cercana, que marca el fondo de una conversación compartida (la figura femenina presente es en este libro la *partener* necesaria para su caudal reflexivo al contrario, como ya vimos, que en *Caída*). De otro lado, el pilar que sostiene el edificio de su propia reflexión ante el mundo, como grupos humanos que pasan, de una filosofía de lo otro descubierta para descubrirse.

Milimétricamente expuesta la una y la otra, el lector tienen la sensación de medir bien los momentos que vienen ocupando los

dos planos que el poeta describe, con un ritmo bien asumido en la lectura. En lo formal, y apoyando la tesis que se defiende, encontramos, además de los endecasílabos por los que transitaba *Caída*, la aparición del heptasílabo y el pentasílabo que hacen más dinámico el ritmo del poema. Un dinamismo que coincide con esta nueva propuesta en donde el mundo planteado por Álvaro García es, de alguna manera, más abierto y luminoso.

Entretanto, versos que van marcando la calidad poética, versos como «Las víctimas que no están en su tumba/ están en la memoria/ de la ciudad que no pudo salvarlas». O, en el plano de relación personal, «es nuestra paz que alarga el irse el sol/ tras las agujas altas de los árboles.» O el excelente verso de cierre: «La muerte tendrá dentro memoria de un sol vivo».

Canción en blanco, publicado por Visor, es un paso más en el recorrido poético de un escritor a tener en cuenta, no sólo por su trayectoria pasada, por las notables traducciones de poetas como Larkin o Auden, por las tesis que sostiene sus ensayos , sino también por la intensidad de una luz que, todavía, no ha mostrado su verdadera plenitud

La honestidad de la poesía

Fernando Valverde

Aquellos perdedores que devora el olvido, como sombras cuando la luz se acaba, son un material poético tan complejo como magnífico. La poesía encuentra un mal acomodo en las ceremonias victoriosas, en cambio se instala en los corazones de los derrotados, en las voces que dejan de ser voces para convertirse en memoria. De todo ello da cuenta en su último libro, Las voces derrotadas, el poeta cordobés Alejandro López Andrada (Villanueva del Duque, Córdoba, 1957).

Poeta ya hecho con una importante obra que ha ido construyendo con constancia y sabiduría, ha afrontado en este último poemario su tarea más ambiciosa: dar voz a los derrotados que siguen instalados en sus recuerdos y en sus emociones, en una melancolía familiar que clama justicia y que recorre sus poemas como un grito apagado bajo una tormenta.

Son muchos los muertos de la Guerra Civil española que permanecen en las fosas del olvido, junto a alguna carretera o en la fosa común de un cementerio. Entre ellos se encuentran algunos antepasados de López Andrada a los que ha querido rendir un homenaje que lejos de ser pequeño es un canto sincero al amor y a la libertad.

«...Yo te escribo, / aunque te encuentres muerto, / y veo pasar / los ojos del abuelo junto a ti, / cogido de tu aliento, / mientras caen / las bombas del invierno en el camino», escribe López Andrada en su poema «Paseo de la Estación», al que sigue 1939, el año en el que terminó la Guerra Civil. «Mueren las golondrinas /

Alejandro López Andrada: *La voces derrotadas*. Premio Ciudad de Córdoba «Ricardo Molina». Editorial Hiperión, Madrid, 2012.

y el amor / levanta su edificio derrumbado / sobre la soledad». En el mejor de los casos, los vencidos se habían quedado sin país. Los pueblos se habían convertido en «hornos de la debilidad» y las casas se hicieron grandes y desnudas para curar la ausencia.

Los recuerdos infantiles de López Andrada están llenos de los recuerdos de sus mayores, de palabras que apenas se susurraban, del miedo en los labios y el dolor del que ha perdido a un ser querido y no encuentra justicia, ni respuesta, ni paz. En su poema Año de hambre, se adentra en el dolor de su padre, a quien invoca para que regrese con su chaqueta el dolor en el que «la lluvia enciende el mapa de los pobres». Es en ese lugar en el que el poeta busca los bolsillos familiares, un espacio sin hoces de sombra ni trigo abandonado en el que la llegada de la noche escurre el espanto.

«Pongo la mano encima del dolor. / ¿Al pie de la espesura, / quién me llama? / Nos lo robaron todo. Nada queda: / sólo el amor pudriéndose en mi alma», concluye el poema Deserción, que da paso a un Cuaderno de fugacidad en el que López Andrada reúne diversos poemas que giran en torno al tiempo y la memoria como constantes capaces de variar tanto el pasado como el futuro. Como la memoria de la madre del autor, que reza el rosario, como quien «desgranada la humildad del universo». O como los paseos infantiles entres los carros líquidos del sol y las gallinas.

El libro de López Andrada es ante todo un libro honesto. Es esa honestidad la que convierte Las voces derrotadas en un gran libro, tal vez el mejor que haya escrito. Con la sinceridad como forma de encarar la creación poética y sin ningún tipo de trampa experimental ni acertijo de hielo, López Andrada ha conseguido reconstruir la historia de dolor de sus antepasados, que es la historia de muchos españoles que fueron humillados por el régimen franquista.

«A un lado de la cárcel, la pared / sostiene la inocencia del estío. / Abajo está tu cuerpo / roto, exánime, / y una escalera de agua te vigila», relata en un poema titulado Bernardino, que concluye del siguiente modo: «Hablo con él, / después de tantos años / bordando tu memoria. Muero en ti. / Te evoco en el silencio / de esta hora / plomiza del verano y tengo frío».

Escrito con un estilo sencillo y directo, *Las voces derrotadas* logra crear un paisaje emocional que no decae, sino todo lo contrario, va ganando espacio y colorido conforme avanzan sus páginas hasta que el lector se adentra en su último apartado, que da título al libro, en el que se encuentra con un «épico territorio de la escarcha» en el que las pisadas se hunden.

Si un buen poeta escribe sobre las trincheras deberá hacerlo con la esperanza de que el lector sienta frío en los pies. Por los poemas de Alejandro López Andrada pasa ese frío, igual que pasa el óxido de las linternas que se queda en los dedos ©

Las Reuniones de Luis Alberto de Cuenca

Julio César Galán

0. Pórtico del anfitrión

Comienza esta antología con una «Nota del autor» en la cual se apuntan un par de asuntos importantes: el orden cronológico de los poemas presentados y los inéditos que se incluyen, «escritos en verano de 2009». Si echamos la vista atrás, observamos que se manifiestan en torno a Luis Alberto de Cuenca distintas recopilaciones: *Poesía 1970-1989*, *Los mundos y los días (Poesía 1972-1998)*, *Embrujado jardín* (1970-2010), además de otras de carácter temático como *El cuervo y otros poemas góticos, La mujer y el vampiro, Su nombre era el de todas las mujeres y otros poemas de amor y desamor* o *Vamos a ser felices y otros poemas de humor y deshumor.* Estas últimas nos muestran las predilecciones temáticas de un autor que se presenta a golpe de claridad y fidelidades, dos rasgos que normalmente saben crear estilo en quien sabe utilizarlos, sobre todo en aquellos tiempos de cambio que fueron los primeros años ochenta. En aquel momento el culturalismo empezó a tomar vías más depuradas, más sencillas y algunos de aquellos poetas comenzaron a desarrollar esa mezcla tan fructífera de lo culto y lo popular, del cómic y el barroco en su modalidad satírica e irónica, de filología y vida.

Esta reunión de poemas titulada *Por las calles del tiempo [Antología personal, 1979-2010]* se manifiesta, en un principio,

---

Luis Alberto de Cuenca: *Por las calles del tiempo [Antología personal, 1979-2010]*, Renacimiento, Sevilla, 2012.

con los textos de *Caja de plata* (1985) y recorren diversos libros, entre los que se encuentran *El otro sueño* (1987), *El hacha y la rosa* (1993), *Por fuertes y por fronteras* (1996), *Sin miedo ni esperanza* (2002), *La vida en llamas* (2006), hasta *El reino blanco* (2010). Toda antología despliega una afirmación de las convicciones de la trayectoria de un autor y en este caso, Luis Alberto se refleja con gran acierto en sus múltiples obsesiones.

1. Vital y algo sombrío

Empecemos por la primera cuestión y que ha sido tratada de manera continuada por la crítica: ya no el amor, que también es una constante, sino un agradable y sugerente modo de entrar y salir del mundo, me refiero a ese *vitalismo* que se transmite por medio de diferentes caminos y poemas. Un ejemplo lo tenemos en esa actitud erotizante (otra muestra sobresaliente: José María Fonollosa), en ese impulso nutritivo de la fe en todo lo viviente, en la pasión por los libros en su forma bibliófila; pero con una vuelta de tuerca: «la ironía erótica» y otras derivaciones como la ironía épica «en mixtificación entre la epopeya subjetiva y una rara lucidez vitalista». Y todo esto va cogiendo su cuerpo a través de diferentes poemas, ahí está el asunto amoroso: «Pequeño amor mío», «Sin miedo ni esperanza» o «Vamos a ser felices»; la esencia dinámica y enérgica en «Vive la vida», «Bébetela», «Elogio de la pena»...Otra derivación de ese vitalismo se aloja en esa asiduidad paciente que es la esperanza en lo divino, en lo divino cristiano y que lo liga a otros poetas como Miguel d´Ors y más atrás a Leopoldo Panero o Miguel de Unamuno. Un claro patrón de esta materia reside en el texto «Religión y poesía», en cuyo fondo está Paul Claudel: «Mi religión, o sea, la católica, [...] Feliz quien, al amparo de la fe,/ escribe poesía desde el júbilo,/el drama, la alabanza y el sentido». Todas estas cuestiones siguen abriendo sus círculos y ensanchan las visiones sobre las vivencias personales por medio de la transformación de lo real en maravilloso, es decir, en más real, y viceversa. Y esa otra realidad más viva, a veces, que la callejera, llega de la mano de lo fantástico, pero en la tradición de Borges, Cortázar, Bécquer o Lovecraft. Y

he aquí otra de las superaciones de cierta epigonalidad que se ha dado en esa línea clara, que nos ofreció grandes frutos y también pequeñas rémoras. Es en este lugar estético de lo extraño y asombroso en donde se encuentran uno de los mejores rostros de su estilo, que se ramifica y se concreta en lo fúnebre y en lo gótico. Esa literatura sombría se propaga mediante los versos de «El cuervo», en el que lo oscuro procede de la soledad y la compañía de los libros, de la pérdida de los mismos y la ausencia del amor. Este poema me sirve de excusa para seguir hilando mi traje crítico y ahora estamos en la manga de la intertextualidad (en sus diversos niveles), que con tanta hermosura y acierto se exterioriza. Ese aspecto significativo y seminal se documenta por medio de la reflexión del propio autor sobre ello en cuanto a *reescritura*, convirtiendo el yo poético en múltiples voces y ecos. Esta concepción de la creación del poema a modo de palimpsesto implica, sobre todo, como se sabe, los siguientes conceptos: «diálogo» o «tradición»; pero en Luis Alberto de Cuenca y en toda su obra destaca por representar el nexo de unión entre lo cotidiano y lo culto. Si nos dirigimos a *Por las calles del tiempo* y escogemos un poema, nos podemos topar con «Shakespeare y Rita», sobresaliente este texto por diversas razones: no hay excesivas digresiones culturales; no se extiende excesivamente, conservando así su intensidad de baja y sugerente frecuencia; la mezcla tan atractiva de lo colectivo y lo personal se manifiesta de manera fluida, y por lo tanto, la sencillez y la claridad agradan los deseos de los lectores habituales y no tan habituales; por último, podemos precisar que todo el conjunto se concreta en una serie de asociaciones que muestran su verdadera existencia: esa trabazón, esos puntos de encuentro, entre vida y literatura. Pero ese poema tiene otros hermanos y hermanas: el esplendido y bien trenzado «El pájaro negro» con sus destellos finales en forma de consejo o también, entre otros, «A Alicia, disfrazada de Leia Organa», en el que la fusión métrica clásica (soneto de rimas abrazadas), su exteriorización en canción interpretada por Loquillo, su romanticismo amoroso y su pasión cinéfila personifican el mejor ejemplo del discurso estilístico del escritor madrileño y de esta antología.

2. Mitologías y otros sueños

¿Podemos decir que toda poesía es una forma de mitomanía y de mitología? La palabra «mito» acoge diferentes significaciones que pueden entrelazarse: *diálogo*, *relato*, *palabra*, *historia*, etc. Hace tiempo, exactamente el diecisiete de abril de 2000, Luis Alberto de Cuenca expuso lo siguiente: «No hay duda de que la función más preciosa de la literatura consiste precisamente en anular ese tiempo personal y terrible que nos va eliminando poco a poco. Y en recobrar a cambio la intemporalidad de los «comienzos». O, por los menos, en intentarlo. Desde esa perspectiva, lenguaje mítico y lenguaje poético se confunden». Anteriormente he aludido a este tema y me gustaría recobrarlo e insertarlo aquí por su esencialidad y sus propiedades nutritivas a lo largo de su trayectoria poética. En un principio, dentro de *Por las calles del tiempo*, como en el resto de su obra, se producen varias conjunciones entre mito y poesía: la necesidad de ambos, su relación estrecha con lo religioso, el «hálito vital» de lo mítico-poético y su creencia sin porqué ni dónde o su marca de irrealidad, de fantasía, a pesar de venir de lo cotidiano. Todos estos rasgos pululan por aquí y por allá en todos sus poemas, se abren en lo grecolatino y en el cómic. Pero toda esta apertura no representa una desacralización, ya que se trata de una nueva consagración, una nueva presentación de los objetos de culto. Lo que ocurre es que esta apreciación del mito funde lo sagrado con lo pagano. Todo gran poeta aparece como un creador o rejuvenecedor de mitos; al forjar estilo, se forjan mitologías y en la recopilación antológica de *Por las calles del tiempo* ambas presencias se reflejan, siempre en línea transparente, a partes iguales. Termino con una demostración, el poema «Nausícaa»:

El mar de Homero ríe para ti,
te acodas desnuda en la baranda
en busca de aire fresco, con la copa
de néctar en la mano, mientras vienen
y van los invitados por la fiesta
que has dado en el palacio de tu padre.

El aire puro inunda tus pulmones
y el néctar se te sube a la cabeza.
Llega el hombre de tu vida
a la terraza. Es una hermosa mezcla
de fortaleza y sabiduría.
Ulises es su nombre. Tú no ignoras
que pasará de largo. Ya soñaste
su desdén tantas veces...Pese a todo,
el brillo de tus ojos insinúa:
«No me canso de verte.» Y tus oídos
reclaman: «Háblame, dame palabras
para vivir.» Y con el sexo dices:
«Dueño mío, haz de mí lo que te plazca.»
Todo es entrega en ti, dulce Nausícaa.
Pero él está aburrido de la fiesta,
perdido en el recuerdo de la patria,
y no se fija en ti, ni en ese cuerpo
de diosa acribillado de mensajes
que nunca llegarán a su destino.

Temblor de agua dentro de un cristal

Josep María Rodríguez

Hay una relación evidente entre el relato y la poesía, dos disciplinas que persiguen una misma intensidad, eficacia y economía lingüística. Y en las que el texto debe ser un puzzle donde todo encaje. Sin piezas de más, pero también sin piezas de menos. En un difícil equilibrio sólo al alcance de los mejores funámbulos. De ahí que Luis Mateo Díez, en un artículo publicado a finales de los años ochenta en la revista *Ínsula*, se hiciera eco de la generalizada creencia de que «en la poesía se encuentra el grado límite de la expresión literaria», para afirmar después que es en el cuento donde se llega al «grado límite de la expresión narrativa».

Concreción e impacto. Julio Cortázar comparó el cuento con un combate de boxeo que se gana por knock-out, mientras que la novela se gana a los puntos. Una definición verdaderamente certera de los relatos del propio Cortázar, pero que tal vez no lo sea tanto cuando nos referimos a otros escritores, como Raymond Carver o John Cheever. Y lo mismo podría decirse de José Mateos, que acaba de ver publicado su primer libro de relatos: *Historias de un dios menguante*.

Nacido en Jerez de la Frontera el año 1963, José Mateos es uno de los autores más representativos del actual panorama de la lírica española. *Canciones* y *La niebla* son dos obras imprescindibles. Sin embargo, su compromiso creativo va más allá de las formas y los géneros literarios: poesía, aforismo, cuento... Siempre desde el respeto a la tradición. Consciente de que la música es sólo una, pero cada instrumento requiere de una técnica distinta.

José Mateos: *Historias de un dios menguante*. Pre-Textos, Valencia, 2012.

Que quede claro: *Historias de un dios menguante* no es el libro de relatos de un poeta, por más que la prosa de José Mateos comparta la nitidez y el brillo de sus versos. Resulta significativo que en el segundo de los nueve textos que integran el volumen ?y que lleva por título «¿Cuándo ocurre lo imposible?»?, uno de los personajes, el joven estudiante Miguel Hidalgo, comente que «hay algunos que hablan para que no se les entienda». A lo que el profesor Laurent Damiani responde: «Es la moda» (pág. 34). Ni que decir tiene que tras la evidente crítica se esconde una declaración de intenciones. Una arriesgada poética: porque la desnudez no permite esconder los defectos. Cuando los hay.

Muchos directores de cine parecen preocuparse únicamente por los efectos especiales de sus películas. Y lo mismo sucede con ciertos narradores, que fían la suerte de sus cuentos a giros inesperados y piruetas tan fáciles como innecesarias. No es el caso de José Mateos, cuya escritura huye de las trampas, los sobresaltos y los fuegos de artificio. Supongo que porque tampoco los necesita. Hay en su prosa una sobriedad y una engañosa sencillez que llega a provocar que el lector se olvide de que está leyendo: igual que nos olvidamos continuamente de que respiramos. Y ese es, quizá, su gran mérito.

¿Qué tienen en común estas *Historias de un dios menguante*? Dos terroristas vascofranceses que conducen una furgoneta en dirección al sur. Un inmigrante hispano buscándose la vida en una ciudad cualquiera de Estados Unidos. El adinerado presidente de un club de fútbol. Una mujer a la que su marido ha abandonado y cuya hija culpa secretamente de lo sucedido. El ya citado profesor Damiani, que participa en un curso de verano que Julián Marías organiza en El Escorial. Un adolescente balcánico que pregunta a su padre por lo sucedido durante la guerra. Tres topógrafos que están haciendo unas mediciones en la Sierra de Cádiz. Una madre que va a visitar a su hijo a un hospital psiquiátrico. O Willy y Carmela, dos jóvenes que aprovechan el verano para irse juntos de camping y, de paso, a un concierto.

Aparentemente nada relaciona a los particulares héroes de estos relatos. Pero sólo aparentemente. El tercer cuento de *Historias de un dios menguante* se titula «La piedad». Está narrado en primera persona. Y hay un momento en el que la protagonista

rememora un viaje a París: «Recuerdo sin embargo que un día antes de regresar, después de ver amanecer desde las escalinatas de Sacré Coeur, me asaltó la idea de... ?ahora no sé cómo decirlo?, de la fugacidad de todo, quizás. Eso es, de que yo y cuanto me rodea éramos tan frágiles que apenas bastaría una mota de polvo sobre la palma de mi mano para inclinarnos al vacío» (pág. 49). No se me ocurre mejor definición de esta serie de personajes en la cuerda floja. Todos ellos tratando de «disipar la confusión en la que viven» (pág. 83).

Una confusión de la que José Mateos se mantiene al margen de forma voluntaria y premeditada. En la línea de lo que proponía Antón Chéjov: no se escribe para buscar soluciones o remedios, sino para plantear preguntas. La punta del iceberg, que diría Hemingway. Después ya el lector se encarga de juzgar el asesinato de Alexis, la pederastia de Don Manuel o la adicción a las drogas de Willy. Vuelvo a Cortázar: «Un cuento, en última instancia, se mueve en ese plano del hombre donde la vida y la expresión escrita de esa vida libran una batalla fraternal, si se me permite el término; y el resultado de esa batalla es el cuento mismo, una síntesis viviente a la vez de una vida sintetizada, algo así como un temblor de agua dentro de un cristal, una fugacidad en una permanencia». La fugacidad de la existencia humana. La permanencia de estos relatos esenciales y al mismo tiempo sugerentes. Impecables. Definitivos ©

Otra Cuba secreta

Ángeles Mora

La poeta, investigadora y profesora cubana Milena Rodríguez Gutiérrez –que desde finales de los años 90 vive en España, en Granada– se está convirtiendo en un importante puente entre los dos países para acercarnos la riqueza poética y el poderío a veces deslumbrante de la poesía femenina cubana, que tanto desconocemos. Pues a la dificultad de la lejanía y la particularidad del caso cubano, hay que añadir que la poesía escrita por mujeres siempre ha tenido menos difusión y ha crecido tradicionalmente al margen de la gran corriente poética de la poesía que se considera «mayor», la escrita por los hombres, que suele acaparar para sí el honor de constituir el «corpus poético» de un país.

No hace mucho (2010) que la editora de esta antología, preparó otra edición magnífica, dedicada a la sorprendente Fina García Marruz, única poeta mujer que perteneció al Grupo Orígenes, el más relevante de la poesía cubana del siglo XX. No en vano Milena Rodríguez Gutiérrez ha dedicado gran parte de su trabajo investigador a la poesía escrita por mujeres hispanoamericanas en general y cubanas en particular, siendo autora además de un muy lúcido ensayo sobre Alfonsina Storni y otro, de próxima publicación, sobre poetas cubanas e hispanoamericanas, además de diversos artículos sobre el tema.

Quiere esto decir que conoce bien el terreno que pisa, y que ha decidido por eso realizar esta antología que reúne a las mujeres poetas cubanas del XIX y del XX y que por distintas razones resulta ser una antología muy especial e importante. En primer lugar porque nos acerca un mundo poético lejano y cercano a un tiempo, pero, como decíamos, aún bastante desconocido entre

---

Milena Rodríguez Gutiérrez: *Otra Cuba secreta.* Antología de poetas cubanas del XIX y del XX. Ed. Verbum, Madrid, 2012.

nosotros. Y en segundo lugar porque no se limita a reunir una lista de nombres y una selección de poemas sino que nos ofrece una edición crítica, con un documentado y excelente prólogo que despliega, en obligada síntesis pero con suficiente claridad y rigor, un esbozo del panorama poético cubano donde se inserta –aunque en cierto modo discurra en paralelo y con sus peculiaridades– la tradición de la poesía escrita por las mujeres. Además cada poeta antologada va acompañada de su correspondiente nota crítica valorativa y contextualizadora y de una bibliografía detallada.

Encontraremos, por tanto, en el prólogo de esta excelente Antología un cuidado relato de la poesía femenina del XIX y XX cubanos. Señalando algunas precursoras del XVIII y partiendo de la «rupturista» Gertrudis Gómez de Avellaneda (a cuya figura y a cómo ha sido tratada por la crítica dedica una especial atención) en el XIX, va deteniéndose en las más relevantes, situándolas en su momento histórico y estableciendo los lazos que las unen y los movimientos poéticos en los que se engloban y dejando también al descubierto la inexplicable ausencia en las antologías generales de importantes voces femeninas dentro de la gran corriente poética cubana. Cosa que contribuye a transmitir la falsa sensación de que las mujeres poetas no han colaborado en la construcción de la, digamos, cubanía poética, punto de vista rechazado por la antóloga y que cuestiona en su estudio. Destacando en este sentido cómo la tres más importantes figuras femeninas de la poesía cubana, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Dulce María Loynaz y Fina García Marruz, están ausentes en el ensayo canónico sobre la poesía de la isla: Lo cubano en la poesía, de Cintio Vitier. Para las tres ausencias, nos señala la antóloga, se exhibe una justificación demasiado endeble o incluso ridícula (como en el caso de García Marruz, «cuya ausencia se justifica por ser la esposa del autor»).

¿Otra antología de mujeres poetas? Es la pregunta retórica que la antóloga se hace para contestarse a sí misma y exponer a los lectores el por qué de su propuesta, lo que ha pretendido conseguir y lo que aporta de nuevo esta antología de mujeres poetas cubanas con respecto a las publicadas anteriormente. Sostiene la autora que, tal como pasó con las vanguardias, el caso de la poesía escrita por mujeres ha dado también lugar a una «tradición otra» u otra especie de «tradición de la ruptura» (recordando a Octavio

Paz) y por tanto su estudio no sólo está justificado sino que es necesario. Aunque eso no significa que no sea necesario del mismo modo el estudio en conjunto, o sea, de la poesía en general que abarca todas las tradiciones. Y este es otro buen propósito para esta antología: dejar constancia de que la poesía de las poetas cubanas pertenece y está dentro de la historia de la poesía cubana y que lo único que la hará sobrevivir o la apartará de esa historia es su calidad literaria –igual que ocurrirá con la poesía escrita por ellos– y no el sexo de quien la escribe.

Otra línea de especial interés para la autora ha sido seguir o rastrear el que podríamos llamar «tema de la mujer» dentro de la poesía femenina. El enfoque de este análisis es particularmente interesante y lo desarrolla Milena Rodríguez Gutiérrez a partir de ciertas consideraciones psicoanalíticas sobre la particular posición de la mujer, no sólo ante el hecho literario sino ante la sociedad y la historia. Posición que aunque en parte la limite también la lleva a un desdoblamiento que puede resultar enriquecedor, un desdoblamiento que la sitúa al mismo tiempo dentro y fuera de la cultura. Se podría ilustrar –este «adentro» y «afuera»– en la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz, por ejemplo. Y a partir de ella en otras interesantísimas muestras de los procedimientos y estrategias poéticas de las poetas cubanas, aquí detallados. Así que seguir «el tema de la mujer» en la poesía escrita por ellas, las diversas maneras de tratarlo, es otro de los objetivos de esta antología. Y resulta sustancioso.

Aunque en el fondo, nos viene a decir la antologa, quizá su empeño radique sencillamente en llenar «algunos blancos de la historia literaria». Recuperar algunos nombres y señalar aspectos mal enfocados –a su juicio– por la crítica. Preparar, en fin, una antología que a partir de la calidad y el valor literario cumpla con una perspectiva de género, feminista y reivindicativa, desde luego, pero que intenta también contenerse, evitar el exceso que puede llevar a confundir.

El orden fijado y el número de poemas que se seleccionan de cada autora, nos desvela la intención –y así se nos confiesa– de establecer una cierta jerarquía entre las poetas recogidas en razón de su calidad y su importancia en el conjunto de la poesía cubana. Así en el siglo XIX, y después de la ya aludida Gertrudis Gómez de Avellaneda, se destaca sobre todo a Juana Borrero (sorpren-

dente, fantástica, con un erotismo especial, subliminar, diría), Luisa Pérez de Zambrana, también muy desconocida para nosotros y particularmente interesante y Mercedes Matamoros, con la que cierra el capítulo dedicado al XIX e inaugura el siguiente, otra figura fundamental en el umbral del siglo XX, que comienza con ella y acabará (en esta antología) con Reina María Rodríguez (nacida en 1952), también de las destacadas, de las ilustres. Aunque en medio, además de Fina García Marruz y Dulce María Loynaz, estarán nada menos que Carilda Oliver Labra, neorromántica, de un erotismo desbordante, un caso especial, quizá la más popular entre los cubanos de las poetas vivientes. Casi cualquiera en la isla recita de memoria su soneto «Me desordeno, amor, me desordeno». Y sin duda de las más conocidas fuera de Cuba. Se resalta igualmente a Nancy Morejón, sin olvidar a ciertas poetas del exilio cubano (y esa es otra característica de esta antología: recoger poetas de dentro de la isla y del exilio). Entre ellas me llama la atención especialmente Belkis Cuzá Malé: feminista, iconoclasta, desmitificadora. Los poemas de su libro Juego de damas aquí recogidos tienen una fuerza y una ironía únicas: otra sorpresa en una antología donde precisamente no faltan los hallazgos. Finalmente en un apéndice se recogen algunas voces actuales de poetas nacidas a partir de 1953.

Así pues, recordando La Cuba secreta de María Zambrano, Milena Rodríguez Gutiérrez nos propone en esta Antología acercarnos a otra Cuba secreta. Si el secreto de Cuba va unido al de su poesía, o si la isla de Cuba «comienza su historia dentro de la poesía», como sostiene Lezama Lima, se hace necesario completar el mapa poético de la isla con la voz de las mujeres poetas que también han contribuido a su trazado. Pues oculta suele quedar esa voz, en gran parte silenciada o apartada, y oculto suele quedar su secreto, que debemos arrancar de la oscuridad para que nos acompañe.

Porque lo bueno, nos dice María Zambrano hablando de «los secretos verdaderos», es que su secreto no nos sea desvelado sino como secreto, que nos siga acompañando siempre con el peso profundo de su misterio. Así es, y no podría ser de otro modo, en el caso de tratar de revelar la Cuba secreta de las poetas cubanas ©

En busca de la coloquialidad perdida

Juan Carlos Abril

Víctor Rodríguez Núñez (La Habana, 1955) es uno de los poetas más importantes cubanos y una de las voces más destacadas de las letras hispanoamericanas actuales. Aparte de su ingente labor poética, es periodista, traductor, agitador cultural y doctor en literaturas hispánicas, ejerciendo como profesor de esa materia en Kenyon College, Estados Unidos. En España se han publicado varios libros suyos en los últimos años y una antología, *Intervenciones: Antología poética* (Santander: La mirada creadora, 2010, cuidada por Juan Carlos Abril), si bien el número de compilaciones de su obra se ha ido multiplicando en estos últimos años de manera exponencial, dado el carácter relevante de su trayectoria y el interés creciente de críticos y lectores. En ese sentido, no deberíamos dejar de señalar que ha publicado un número considerable de entregas poéticas en un sólido camino ya trazado, el cual comenzó en 1979 con *Cayama*, su primer poemario, y ahora viene a regalarnos *Tareas*, y *Reversos*, ambos publicados a finales de 2011. Cayama es, por cierto, un barrio de un pueblecito del interior de Cuba cercano a un antiguo ingenio llamado Central FNTA y, por tanto, no solo representa el lugar de los «Orígenes» (*Tareas*, pp. 11-12) y los «Pasados» (ibídem, pp. 15-16), según refleja este fragmento:

Víctor Rodríguez Núñez: *Tareas*, Renacimiento, XVIII Premio de Poesía Rincón de la Victoria, Sevilla, 2011; y, *Reversos*, Visor, XXI Premio de Poesía Jaime Gil de Biedma de la Diputación de Segovia, Accésit de la Junta de Castilla y León, Madrid, 2011.

¿tus pequeños tesoros
                légamo de ceniza?
¿en la salita ardiente giran en torno a ti?
yo tenía que buscar la cantina de leche
antes del desayuno
                empaparme de rocío
llenarme de espigas hasta los huesos

y devolver centavos con lujo de detalle
yo les cuidaba el puesto en el basculador
la casa de bagazo las centrífugas
a los obreros del Central FNTA
me pagaban con frituras calientes
y consejos que guardo
                (*Tareas*, pp. 15-16)

Las preguntas sobre la identidad darán paso a una indagación metapoética que se cierne en muchas ocasiones sobre la propia escritura o acto creativo, y no serán pocas las reflexiones de esta índole. Pero Cayama encarna algo más que el origen o lugar físico, con el que comienza la trayectoria vital y posteriormente literaria del poeta, pues ha acabado convirtiéndose en un mito de la propia geografía sentimental de Rodríguez Núñez, y por eso se halla en los inicios de *Tareas*. También aparece en *Reversos*, precisamente envuelto de otros lugares con reverberaciones evocadoras primigenias, edénicas:

las palmas de Cayama bordadas en la alfombra
casi persa de los cañaverales
los lagos florecidos en pobreza
y el dariano Momotombo en el retrovisor
el Valle de Aburrá desde la ventanita
en la casa nublada
                los bosques de Oregón
y en su centro la playa de agua dulce
donde fundes mi ser
bendición a los que quedaron ciegos
por mirar el eclipse
                (*Reversos*, p. 58)

Quien ose ver un eclipse, esa conjunción de los astros, como una escena antropológica de raíces mistéricas, quedará ciego para siempre. Ambas entregas, *Tareas* y *Reversos*, comparten un lenguaje común y estructuras altamente milimetradas por la paciencia de Rodríguez Núñez, este orfebre que calibra meticulosamente versos y formas hasta esculpir un texto o taracea de alto valor lírico, sin renunciar a hallazgos retóricos de cuño propio, en busca de esa coloquialidad perdida, origen e identidad. Si Rodríguez Núñez es –y ha sido– uno de los máximos defensores del coloquialismo, también hay que decir que, en esa coloquialidad que se busca e intenta expresar con absoluta normalidad, el lenguaje más sencillo, la primera de esas «tareas» del autor es devolver a la coloquialidad sus elementos a partir de un análisis pormenorizado de esta, es decir, el poeta no habla como escribe sino que restituye el lenguaje común en los textos, elaborándolos para que «parezcan» nuevos. Ahora bien, no es tan sencillo este proceso, ni plano, en el caso que nos ocupa. La inclusión de técnicas vanguardistas va paralela, y si por un lado nos acercamos a lo cotidiano, por otro existe un procedimiento brechtiano de extrañamiento por el que percibimos esa realidad reflejada de manera mucho más nítida o chocante. A modo de *collage*, el poeta recicla cualquier elemento que en la composición poemática pueda ser útil, por eso no se desdeñan ciertas tipologías estilísticas que en principio no son «poéticas» y que pueden cumplir una función precisamente antipoética en algunos momentos (ver la estrofa «crecí leyendo la revista *Bohemia*...», en *Tareas*, p. 16).

Muchos son, como decimos, los puntos de contacto y común denominador de ambas entregas, si bien habría que remontarse al díptico *Actas de medianoche* (*I*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 2006; y *II*, Soria: Diputación, 2007, los cuales, dicho sea de paso, necesitarían de una edición urgente en un solo volumen) que vendría a constituirse como un giro semiótico, formal y epistemológico dentro de la propia obra, la cual aunque ya había desdeñado desde sus inicios la puntuación y algunas técnicas de la tradición, aun mantenía ciertos referentes clásicos, mientras que ahora la deconstrucción del lenguaje poético parte de una ruptura radical y busca en el torrente del lenguaje la propia unidad expresiva, la sustancia que nos define, la verdad del hombre y del

poeta, comenzando por la propia identidad, motivo central y de búsqueda incesante desde el cual van surgiendo las otras matrices temáticas:

un timbre involuntario
                cauteriza la calma
las bisagras del yo
                se niegan al desdoble
y te abres resonante
aunque se apague dentro
un día que no despunta [...]
                (*Reversos*, pp. 12-13)

Aunque el poeta sabe de dónde procede, se erige en un vigía de sí mismo, y en esa inmersión se dice a sí mismo cosas como: «vienes de mucho antes de muy lejos / para arraigar en este rudo sótano / donde fermentan ritmos / memorias imposibles / rabias cristalizadas [...]» (*Reversos*, p. 11). Sótano que, por cierto, al igual que el inconsciente freudiano, es la base del individuo, donde este se asienta y sobre el cual se construyen los pisos de la conciencia, y que en todo momento es «dialógico» (ibíd., p. 26), teniendo en cuenta los propios ancestros, estableciendo una conversación íntima:

¿qué hago entre los gaiteros de A Coruña?
¿seré el gallego Víctor
que tomaba notas con tinta de calamar?
¿ese abuelo que no esperó por nadie
y me dio su heptasílabo?
                (*Reversos*, p. 23)

Precisamente desde ese eje lingüístico torrencial se abre esta poesía que incorpora técnicas y lenguajes, que aúna grietas sintácticas cercanas al balbuceo, a la precipitación desiderativa, a la meditación que propicia el soliloquio intrasubjetivo, a una suerte de oración personal –«pagana», como en el último verso de *Tareas* (p. 52), aunque podría ser inconclusa según el poemario homónimo de 2000, *Oración inconclusa*, donde ya se percibía ese cam-

bio aludido que luego cristalizó en *Actas de medianoche*– en la que participamos a través de la reflexión y del encuentro con nosotros mismos, en nuestro reconocimiento (anagnórisis), o grito emocional, como en los últimos versos de *Reversos*:

un grito sin destreza vanguardista
que separa las vísceras
un grito sin dolor civilizado
que desgaja los arces

un grito que restaura el orden de la duda
la belleza de toda negación
tornado de aridez
donde la luz no deja respirar
se levanta el deseo como una columna
contener una esfera
                                        la memoria humeante

¿epitafio?
      valió
la pena vivir
                        y también morir
                                        (*Reversos*, pp. 64-65)

Mucho más podríamos añadir de estos dos libros, que poseen varios frentes abiertos en carne viva pero solo nos queda recomendar al lector estas dos entregas de un poeta que es una de las grandes referencias de la literatura hispanoamericana y que vive su madurez poética con absoluto rigor y precisión, a veces puntillista, en versos luminosos que no renuncian a las imágenes cerebrales y a las asociaciones vanguardistas, pero que al mismo tiempo poseen un asidero en el lenguaje de la calle, erigiéndose el texto en un espacio de diálogo entre el lector y el autor, ese lugar común al que todo creador aspira y que pretende ser testimonio único. En esa encrucijada entre tradición y vanguardia se halla la poesía vitalista de Víctor Rodríguez Núñez, y hoy queremos celebrarlo

Baedecker de la poesía en Navarra

Julio Neira

Desde hace más un siglo las antologías han tenido singular importancia en el discurso evolutivo de la poesía española contemporánea. Algunas han clausurado una etapa; otras han servido para consolidar una nueva estética o un grupo de nuevos poetas; otras, por fin, han sido determinantes en operaciones de mercadotecnia. Veremos enseguida algunos ejemplos, pero en todo caso avanzo (frente a sus muchos detractores), que a mi juicio se trata de un instrumento sumamente útil para aclarar el panorama no siempre nítido, y la mayor parte de las veces muy complejo, de la poesía contemporánea.

En 1906 *La corte de los poetas. Florilegio de rimas modernas*[1], venía a dar carta de naturaleza a quienes en pos del ejemplo de Rubén Darío inauguraban la modernidad del nuevo siglo, apenas unos años después de que Juan Valera y Alcalá Galiano clausuraran la poesía del anterior en su *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX* (1902-1903). Bien conocida es la trascendencia que tuvo la antología de Gerardo Diego *Poesía española contemporánea* en 1932 –tan discutida entonces– para la configuración del concepto Generación del 27. Es muy probable que fuera esa huella decisiva la que marcara el auge posterior de las antologías. En 1952 la *Antología consultada de la Joven Poesía Española* arropó la presentación colectiva de los poetas no adictos al *clasicismo* oficialista (Otero, Celaya, Hierro, Nora, Crémer, Gaos, etc.). José María

---

Nueva poesía en el viejo reyno. Ocho poetas navarros. Selección y estudios preliminares de Consuelo Allué, Hiperión, Madrid, 2012.

[1] Hay reedición facsimilar a cago de Marta Palenque, Renacimiento, Sevilla, 2009.

Castellet en 1960 con *Veinte años de poesía española (1939-1959)* y en 1964 con *Un cuarto de siglo de la poesía española (1939-1964)* incorpora a la llamada Generación del 50 (desde Claudio Rodríguez a Valente, pasando por Barral, Gil de Biedma, González y Caballero Bonald, etc.); y en 1970 el mismo crítico eleva al sumo grado el valor de las antologías como excipiente generacional con *Nueve novísimos poetas españoles*, que sería denostada e imitada casi a partes iguales en las décadas posteriores. El debate estético pasó de los análisis y los estudios en las revistas a la contra edición de antologías. El punto culminante de esta inflación llegó con las postrimerías del XX, pero no parece haber decaído, pues es raro que una nueva promoción de poetas no busque antes de nada su antología identitaria. Merece la pena destacar por su ecuanimidad *Cambio de siglo (1990-2007)*, obra de Domingo Sánchez-Mesa, en Hiperión.

Pero no todas tienen ese carácter programático generacional. En esta auténtica cascada de antologías merece la pena destacar algunas que han sabido poner el foco del interés crítico sobre asuntos hasta entonces relegados. Tal es el caso de la incorporación de las mujeres al panorama de la poesía española, detectada como fenómeno emergente por Ramón Buenaventura en *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres* (Hiperión), en 1985, hoy plenamente consolidado, que posiblemente ha sido el cambio más relevante y sociológicamente significativo en la poesía española del último cuarto del siglo XX. O la que en 2002 elaboró José María Conget, también para Hiperión: *Viento de cine. El cine en la poesía española de expresión castellana*, que pone de manifiesto la imbricación del lenguaje cinematográfico en el poético a lo largo del siglo.

Sea cual sea su propósito, la antología poética se ha convertido en un género en sí mismo, y como tal debe cumplir unas normas, aunque en su caso la amplísima tipología (las hay cronológicas, temáticas, geográficas, genéricas, estróficas, etc.) le permita una variedad de criterios tan laxa que es difícil que su autor o su autora no se sienta a sus anchas. Siempre que asuma un axioma infalible: la antología será siempre objeto de crítica por aquellos que no hayan sido incluidos creyendo tener méritos para ello. Y ya se sabe que la consciencia de las propias insuficiencias no es precisa-

mente la mejor cualidad de los hacedores de versos. Mas la arbitrariedad de los límites, establecidos casi siempre por el editor, es también el gran riesgo de las antologías, cuya calidad dependerá por tanto del rigor y la profesionalidad de quien acepta el encargo de reunir lo disímil, de establecer vínculos a veces hialinos entre autores muy diferentes en temática, estética, o carácter; y sobre todo de su capacidad para construir un discurso que haga coherente la obra al lector.

Labor resuelta airosamente, a mi juicio, en *Nueva poesía en el viejo reyno. Ocho poetas navarros*, a base de prescindir de cualquier hilo conductor, de cualquier discurso vertebrador. No se trata de montar un tratado de navarridad poética, ni de construir un elenco de características aglutinantes diferenciales. Cosas más artificiosas se han visto. Sino de ofrecer a los lectores externos a los límites provinciales un buen escaparate de la mejor poesía escrita en Navarra en la actualidad en castellano, con el propósito de facilitarles el conocimiento de autores de trayectoria diversa, «con criterios y opciones propios, individuales, diferentes, que han construido mundos estéticos a partir de decisiones y evoluciones personales y de la elección de maestros, españoles y universales, afines a sus diversos caracteres y planteamientos, a sus visiones del mundo y de la poesía», en palabras de Jesús Munárriz, editor del libro. Y hecho todo con tanta «neutralidad» que la ordenación de los poetas adopta un criterio aséptico como ningún otro: el alfabético –tal vez el cronológico de inicio de las publicaciones hubiera sido más coherente–; y la selección de los textos es responsabilidad de los propios autores. Lo que nuevamente aporta variedad, pues unos hacen una selección panorámica del conjunto de su obra y otros optan por incluir textos de los libros con los que ahora se sienten más identificados.

Esta es, creo, la gran originalidad de la antología: la autenticidad con que se confiesa panorama, guía de poetas diferentes, reunidos con el solo criterio de la calidad de cada uno, aunque esta también sea disímil. Ocho autores consolidados, cercanos a la cincuentena, de temática, estética y técnica distintas, nacidos en Navarra y, salvo uno, residentes en ese viejo *reyno*, de los que se nos ofrece una especie de puerta para conocimiento, disfrute y profundización en sus respectivas obras. Sólo encuentro una

objeción a los criterios de elaboración de esta antología. Y es de raíz: siendo Navarra una Comunidad bilíngüe, hubiera parecido lógico encontrar también una selección de los mejores poetas navarros que se expresan en eusquera, a los que conviene tanto o más que a los de lengua castellana un escaparate para los lectores de fuera de Navarra. No hubiera sido difícil teniendo en cuenta además que la autora de las introducciones, Consuelo Allué, es filóloga bilingüe. La incorporación de los poetas euskaldunes, con la traducción de sus textos al castellano, completaría realmente el panorama de la poesía escrita en Navarra. Aunque desconozco si este tipo de planteamientos encaja en la política cultural del Gobierno de Navarra, que financia la publicación.

De la lectura de este panorama poético de la Navarra de hoy podemos extraer las mismas notas distintivas del conjunto de la poesía española actual: el eclecticismo que evita el predominio de una corriente sobre las demás y la pacífica convivencia entre todas ellas, y la riqueza que tal variedad aporta. En *Nueva poesía en el viejo reyno* encontramos desde la resultante de la fusión de la experiencia de la cotidianidad con la mitomanía en los textos de Daniel Aldaya al telurismo realmente mítico de la lírica de Marina Aoiz. La arquitectura metafórica y poemática que resulta de la apasionada voluntad de estilo con que Javier Asiáin rememora lo vivido precede a la naturalidad casi coloquial con que Fernando Luis Chivite da cuenta de una experiencia personal de la realidad exenta de grandilocuencia. Los poemas en prosa de Francisco Javier Irazoki que apuestan por el irracionalismo expresionista tamizado por la musicalidad, pero no supeditados a ella («¡Me molestan tanto las ideas torturadas por la estética!», advierte), para expresar una dimensión colectiva de la memoria personal, anteceden a los versos de Alfonso Pascal Ros, observador melancólico e inconformista de la realidad, regidos por una notable economía de recursos estilísticos. La de Maite Pérez Larumbe es una poesía de la indagación, herramienta de conocimiento en la experiencia personal o en la de personajes históricos (Eva, Penélope, Yudith) como símbolos universales del dolor, la autoafirmación o el fracaso en los que reconocer las angustias propias. Por el contrario, las referencias clásicas tienen en Alfredo Rodríguez fin en sí mismas («Uno escribe poesía como aquellos jóvenes lacedemo-

nios iban prestos a la batalla», explica). Discípulo de José María Álvarez es la suya una poesía estetizante que genera un mundo propio que se justifica en la belleza, con coordenadas difíciles de hacer compatibles con las que marcan la existencia diaria. Paraíso artificial como tantos, que permite una escapatoria en el que –ya lo dijo Rimbaud– seamos otro.

Como se ve, se trata de una amplia guía para recorrer el universo poético de Navarra, un amplio muestrario en que cada lector, o lectora, puede hallar su propio y personal camino de disfrute. Son vías diferentes, a veces contrapuestas, que llevan a lugares muy distintos. Pero todas ellas bien señalizadas por los comentarios certeros de la profesora de la Universidad Pública de Navarrara Consuelo Allué –especialista en la poesía navarra del medio siglo y de Ángel Urrutia en concreto–, que expone con precisión envidiable las características de cada autor, el sentido de cada trayectoria, el significado profundo de los poemas. Cada una de las ocho introducciones orienta con economía de esfuerzos y con mucho sentido de la función que le es propia: ayudar a poner en valor los poemas, huyendo del lucimiento personal, hasta tal punto que se hacer desear una mayor amplitud de sus comentarios. Tal vez porque no estamos acostumbrados a un ejercicio tan pulcro de la filología: explicar los textos y facilitar su lectura y su comprensión, dejando el protagonismo a quien realmente debe tenerlo: los autores y los lectores.

Nueva poesía en el viejo reyno. Ocho poetas navarros es, en suma, un excelente recorrido por la actualidad poética de esta Comunidad y un magnífico ejemplo para otras. Una serie similar para las dieciséis restantes ofrecería un diagnóstico completo y preciso de la riqueza de la poesía española contemporánea ©

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

559 Vicente Aleixandre
560 Modernismo y fin del siglo
561 La crítica de arte
562 Marcel Proust
563 Severo Sarduy
564 El libro español
565/66 José Bianco
567 Josep Pla
568 Imagen y letra
569 Aspectos del psicoanálisis
570 Español/Portugués
571 Stéphane Mallarmé
572 El mercado del arte
573 La ciudad española actual
574 Mario Vargas Llosa
575 José Luis Cuevas
576 La traducción
577/78 El 98 visto desde América
579 La narrativa española actual
580 Felipe II y su tiempo
581 El fútbol y las artes
582 Pensamiento político español
583 El coleccionismo
584 Las bibliotecas públicas
585 Cien años de Borges
586 Humboldt en América
587 Toros y letras
588 Poesía hispanoamericana
589/90 Eugenio d'Ors
591 El diseño en España
592 El teatro español contemporáneo
593 El cine español actual
594 El breve siglo XX
595 Escritores en Barcelona
596 Inteligencia artificial y realidad virtual
597 Religiones populares americanas
598 Machado de Assis
599 Literatura gallega actual
600 José Ángel Valente
601/2 Aspectos de la cultura brasileña
603 Luis Buñuel
604 Narrativa hispanoamericana en España
605 Carlos V
606 Eça de Queiroz
607 William Blake
608 Arte conceptual en España
609 Juan Benet y Bioy Casares
610 Aspectos de la cultura colombiana
611 Literatura catalana actual
612 La televisión
613/14 Leopoldo Alas «Clarín»
615 Cuba: independencia y enmienda
616 Aspectos de la cultura venezolana
617 Memorias de infancia y juventud
618 Revistas culturales en español

Cuadernos Hispanoamericanos



Boletín de suscripción

DON

CON RESIDENCIA EN

CALLE DE , NÚM

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE

A PARTIR DEL NÚMERO,

CUYO IMPORTE DE

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

.... DE .... DE 2010

El suscriptor

REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN

Precios de suscripción

		Correo ordinario	Correo aéreo
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. Madrid. España. Teléfono: 91 583 83 96.


H


MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN


aecid


9 771131 643008


0 0 7 4 2

5 euros